This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

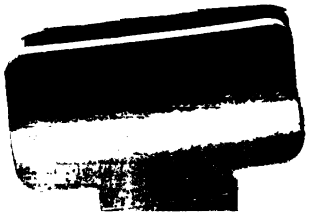
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 27 317

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Greifswald Univ.
Class 930
G81
S33



Robert Greene's Dramen.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Greifswald

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt

und nebst den angefügten Thesen

öffentlich verteidigt

am Dienstag, den 13. Dezember 1904

mittags 1 Uhr

von

Karl Ehrke

aus Friedrichshagen.

Opponenten:

Herr Dr. phil. Albert Römermann.
Herr stud. phil. Karl Wolkenhauer.

Greifswald.
Druck von Julius Abel.
1904.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Königlichen Universität zu Greifswald.
Dekan: Professor Dr. Gercke.

Referent: Professor Dr. Konrath.

Meinen Eltern

in Liebe und Dankbarkeit

gewidmet.

155491

Inhalt.

	Seite
Einleitung	7
I. Verlorene Dramen	10
II. Selimus	12
III. Alphonsus	13
IV. Orlando Furioso	26
V. Friar Bacon	34
VI. George-a-Greene	46
VII. James IV.	63
Schluss	80

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Einleitung.

Eine besondere Rechtfertigung der vorliegenden Arbeit ist nicht erforderlich, da die Dramen Robert Greenes, mit denen sie sich beschäftigt, unzweifelhaft zu den bedeutendsten Erzeugnissen des romantischen Dramas vor Shakespeare gehören.

Ich schicke meinen Untersuchungen daher nur eine Übersicht des Gebietes, auf das sie sich beziehen, und dessen, was auf demselben bereits geleistet ist, voraus.

Die dramatische Produktion Greenes umfasst sechs erhaltene Dramen: Selimus (Sel.), Alphonsus (Al.), Orlando Furioso (O. F.), Friar Bacon (F. B.), George-a-Greene (G.) und James IV (J. IV) und ausserdem mehrere verlorene Stücke, von denen eins (Hiob) dem Titel nach bekannt ist. Er verfasste ferner zusammen mit Lodge „A Looking-Glass for London and England", das ich nicht behandeln werde, da Greenes Anteil an demselben nicht abzugrenzen ist.

Greenes Dramen wurden zuerst 1831 von Dyce herausgegeben, dann 1861 von demselben zusammen mit denen Peeles; in diesen Ausgaben fehlt noch Sel. — Eine neue Ausgabe, in die auch Sel. aufgenommen wurde, besorgte Grosart für die *Huth-Library*, 1881—1883. — Augenblicklich ist eine Ausgabe von J. Ch. Collins für die *Clarendon-Press* in Vorbereitung.

Einzelausgaben wurden veranstaltet von F. B. durch A. W. Ward (1878 u. ö.), durch Will (1892)[1]) und durch Gayley (1903) und von Sel. durch Grosart (1898).

An Arbeiten über Greenes Dramen sind zunächst die Einleitungen zu den Ausgaben zu nennen.

1) Diese Ausgabe, die ich nach Körtings „Grundriss", 3. Aufl. S. 202 zitiere, war mir nicht zugänglich.

Den Ausgangspunkt der Greene-Forschung bildet Dyces *„Account of Robert Greene and his Writings"*, der seinen beiden Ausgaben vorausgeschickt ist. — Die Ausgabe der *Huth-Library* enthält die Übersetzung einer stark von Dyce beeinflussten Studie des russischen Gelehrten Storojenko „Robert Greene: *His Life and Works"*, von der hier namentlich Kap. III *„Greene as a Dramatist"* wichtig ist. Vorausgeschickt ist eine Einleitung Grosarts zu Storojenkos Arbeit, worin der Herausgeber einen wesentlich auf ästhetische Würdigung der Greeneschen Dramen ausgehenden, aber wegen Unkenntnis der Quellen verfehlten Aufsatz von J. C. Brown *„An Early Rival of Shakespeare"* abdruckt. Grosart fügt noch die Besprechung einiger für das Verständnis Greenes wichtiger Punkte hinzu, von denen namentlich die Rechtfertigung seiner Aufnahme von Sel. unter die Dramen Greenes wichtig ist. — Grosart nimmt die hier entwickelten Anschauungen in seiner Sonderausgabe von Sel. im wesentlichen wieder auf; Ward und Gayley beschäftigen sich in ihren Einleitungen zu den Ausgaben von F. B. hauptsächlich mit der hier unwichtigen Geschichte der Bacon-Sage vor ihrer Fixierung in dem Volksbuch.

Gesonderte Arbeiten über Greenes Dramen sind: [1])

Bernhardi, R. Gr.s Leben und Schriften, Leipzig 1874; schliesst sich eng an Dyce an.

Mertins, *R. Gr. and the Play of George-a-Greene,* Breslau 1886, Diss.; bringt wertvolle Zusammenstellungen über den Stil in Greenes Dramen, trägt aber nichts zur Entscheidung der Frage nach der Autorschaft von G. bei.

Knauth, Über die Metrik R. Gr.s, Halle 1890. Diss.

Ein bedeutender Fortschritt in der Greene-Forschung war die Dissertation von Gilbert, R. Gr.s Selimus, Kiel 1899, die die Verfasserschaft Greenes für dieses Drama mit Sicherheit nachweist, eine Quellenuntersuchung desselben gibt und beachtenswerte Beiträge zur Chronologie der Greeneschen Dramen liefert.

Zwei weitere bedeutende Arbeiten über Greene finden sich endlich in den von C. M. Gayley unter Mitarbeit verschiedener

---

1) Die Arbeiten von Fischer (1859), Ritter (1866) und Ameis (1869) sind heute völlig wertlos.

Gelehrten herausgegebenen „*Representative English Comedies*", New-York und London 1903. Dieselben enthalten einen Aufsatz von G. E. Woodberry „*Robert Greene. His Place in Comedy*", dem ich in jeder Beziehung beistimmen kann, und die Ausgabe Gayleys von F. B., der der Herausgeber einen „*Critical Essay*" vorausschickt. Der Inhalt desselben ist aus den Überschriften: *Life; Misapprehensions concerning Greene; His Development as a Dramatist: Order of Plays, Attributions, Friar Bacon* ersichtlich. In dem uns besonders angehenden dritten Hauptabschnitt ist die Untersuchung der Chronologie der Dramen ausgezeichnet, sonst aber finden sich namentlich wegen mangelnder Bekanntschaft mit den Quellen manche schiefen Urteile, ja völlig verfehlte Besprechungen, wie die von G.. Ein Mangel an Gayleys Arbeit ist auch seine Unkenntnis von Gilberts Dissertation, weshalb u. a. der Abschnitt über Sel. unbrauchbar ist.

Von Behandlungen der Greene'schen Dramen in grösseren Literaturdarstellungen haben selbständigen Wert der Artikel über Greene im DNB.; Ward, *English Dramatic Literature* I 379 ff. und Fleay, *A Biographical Chronicle of the English Drama* I 250 ff., — letzterer bekanntlich mit Vorsicht zu benutzen.

Ich werde im folgenden, nachdem ich eine Inhaltsangabe vorausgeschickt habe, die Fragen nach Autorschaft und Entstehungszeit der einzelnen Dramen zum Abschluss zu bringen suchen und überall systematische Quellenuntersuchungen geben, was bisher nur für Sel. geschehen ist.

Namentlich durch die Untersuchungen der letzeren Art werden wir von selbst zur Erkenntnis von der Eigenart unseres Dramatikers und der Bedeutung seiner Werke für die Gesamtentwickelung ihrer Gattung kommen, womit eine Arbeit wie die vorliegende erst ihren wirklichen Wert erhält.

I. Verlorene Dramen.

Dass Greene bereits vor den erhaltenen Dramen für die Bühne geschrieben hat, schliesst man aus Stellen in seinen Novellen Francesco's Fortunes und Groatsworth of Wit[1]), wo von den Helden der Erzählungen, Francesco und Roberto, berichtet wird, dass sie, um sich vor dem finanziellen Untergang zu retten, sich dem Verfassen von Dramen zuwandten.

Wenn nun auch erst eine Quellenuntersuchung von Greenes Prosaschriften dartun muss, wie weit man das scheinbar Autobiographische in ihnen für seine Biographie verwenden darf, und mir die genannten Novellen im grossen und ganzen aus italienischer Quelle zu stammen scheinen, so machen doch gerade die beiden hier in Betracht kommenden Stellen den Eindruck der Schilderung von Selbsterlebtem. In Francesco's Fortunes nämlich wird erzählt[2]), dass Francesco in der drückendsten Not auf den Gedanken kam, sich durch literarische Betätigung einen Lebensunterhalt zu erwerben, und in dieser Stimmung unter eine Schauspielergesellschaft geriet, auf deren Rat, sich in Komödien, Tragödien oder Pastoralen zu versuchen, er eine Komödie schrieb, die so grossen Erfolg hatte, dass er bald zu den beliebtesten Bühnenschriftstellern gehörte. Es folgt dann eine gelehrte Abhandlung über den Ursprung der Komödie von Menander an, die in einen Angriff auf übermütige Schauspieler — ein Seitenstück zu seinem berühmten Angriff auf Shakespeare im Groatsworth of Wit — ausläuft. Auf den echt Greeneschen Geist dieser Partie möchte ich namentlich den autobiographischen Charakter der ganzen Stelle gründen. Die entsprechende Stelle im Groatsworth of Wit[3]) erzählt, dass Roberto in verzweifelter Lage zufällig auf einen Schauspieler traf, der ihn aufforderte, für die Bühne zu schreiben, was Roberto dann auch mit gutem Erfolge tat. Bei dem Schauspieler werden die z. T. auch sonst bekannten Stücke genannt, welche er spielte, sodass eine Entlehnung aus einer italienischen Quelle hier wohl ausgeschlossen ist. Dazu

1) Vgl. z. B. Grosart, *Huth Library* Bd. I S. XIII.
2) *Huth-Library* Bd. VIII S. 128ff.
3) *Huth-Library* Bd. XII S. 131ff.

mag noch erwähnt werden — was an sich ja nicht beweisend wäre, da es der Wahrheit nicht zu entsprechen brauchte —, dass Greene am Schlusse der Erzählung von Roberto versichert, er habe in diesem zum grossen Teil sich selbst gezeichnet.

Wenn also, wie wir wohl annehmen dürfen, diese Stellen wirklich eine Nachricht über Greenes Leben enthalten, so können sie sich selbstverständlich nicht auf das Jahr 1587, aus dem sein erstes erhaltenes Drama, Sel., stammt, beziehen; denn damals war Greene bereits ein allgemein bekannter Prosaschriftsteller. Sie müssen sich vielmehr etwa auf das Jahr 1580 beziehen, als der zwanzigjährige Greene eben seine erste Novelle, Mamillia, verfasste. Wir müssen also annehmen, dass Greene bereits vor dem Jahre 1587 eine Reihe erfolgreicher Stücke für die Bühne geschrieben hatte.

Bekannt ist auch die Stelle in der Vorrede zu seiner Novelle Perimedes the Black-Smith, wo Greene sich gegen zwei Dichter wendet, die ihn verspottet hatten, weil seine Verse nicht den durch Marlowes Tamburlaine (Tam.) Mode gewordenen bombastischen Stil zeigten und den Blankvers hinter dem Reim zurücktreten liessen. Da Perimedes am 29. März 1588 in das Buchhändlerregister eingetragen wurde, war ihm von den erhaltenen Dramen bereits Sel. vorangegangen, und dieser hat unter ihnen auch allein die von jenen Gegnern Greenes verspotteten Eigenschaften[1]), aber der Zusammenhang von Greenes Erwiderung in Perimedes zeigt, dass nicht nur ein einzelnes Drama, sondern seine ganze schriftstellerische und vor allem dramatische Manier verspottet worden war. Auch die Stelle in der Vorrede zu Perimedes setzt also eine ausgedehnte dramatische Tätigkeit Greenes vor Sel. voraus.

Wenn wir uns von jenen verlorenen ersten Dramen ein Bild machen wollen, so dürfen wir nach den Angaben der Vorrede zu Perimedes, nach der Beschaffenheit von Selimus[2]) und nach der späteren Entwicklung von Greenes Stil annehmen, dass sie in metrischer Hinsicht den Reim stark hervortreten lassen und im Stil alle Eigentümlichkeiten Lylys (Alliteration, Bildermalerei

1) Gilbert, Selimus S. 62.
2) Vgl. Gilbert, Sel., Abschnitt IIIb.

mythologische Anspielungen) zeigen, mit denen sich, soweit sie nach Tam. fielen, der Einfluss dieses Dramas kreuzte.

Dass uns aus späterer Zeit Greenesche Dramen völlig verloren sind, ist nicht wahrscheinlich, da nichts darauf hindeutet.

Von dem nur dem Titel nach bekannten Stück „The History of Jobe" wissen wir, da das Ms. verbrannt ist[1]), nur, was uns der Titel sagt, nämlich, dass es den Hiob-Stoff behandelt. Das Stück ist, wie ich durch Vergleich von Arbers „*Transcript of the Stationers' Registers*" festgestellt habe, nicht im Jahre 1594 in das Buchhändler-Register eingetragen, obwohl Ward[2]) dies behauptet. Wahrscheinlich stützte sich Ward auf Halliwell, dessen Behauptung, das Stück sei 1594 eingetragen, schon Fleay[3]) zurückweist.

II. Selimus.

Für Sel. kann ich im allgemeinen auf Gilbert verweisen, der in seiner Dissertation den Inhalt angibt, Greenes Verfasserschaft unzweifelhaft macht und als Hauptquelle eine Türkenchronik des 16. Jahrhunderts nachweist. Auch der starke Einfluss von Tam. und die sonstigen stilistischen Eigentümlichkeiten sind dort beschrieben.

Entstanden ist Sel., wie Gilbert ebenfalls zeigt, nach Tamerlan II (Mitte 1587) und vor Perimedes (Anf. 1588). Ich brauche aber, da ich Al. anders datiere als Gilbert, die Entstehungszeit von Sel. nicht auf Ende 1587 zu beschränken, sondern setze das Drama in die zweite Hälfte des Jahres 1587.

Hinzufügen möchte ich zu Gilberts Ausführungen nur, dass die nicht aus der Hauptquelle stammenden Züge des Sel. gemäss der Greeneschen Technik, wie wir sie aus den folgenden Dramen immer deutlicher kennen lernen werden, aus einer gemeinsamen Nebenquelle geflossen sein können. Dies ist um so wahrscheinlicher, als eine für jene Technik charakteristische Eigen-

1) Dyce. *Account* LXV.
2) E.D.L. 407; nach ihm wohl Gayley, R.E.C. 418.
3) *Cronicle* 264.

tümlichkeit, nämlich rein äusserliche Änderungen in der Stellung der Personen, sich auch in Sel.[1]) finden.

Bedeutung des Dramas. In der dramatischen Entwicklung Greenes stellt Sel., wie wir bereits im vorigen Kapitel sahen, eine Stufe dar, wo der Einfluss von Marlowe mit dem von Lyly kämpft. Der ästhetische Wert des Stückes ist ein sehr geringer.

III. Alphonsus.

Inhalt: Al. ist ein Rahmenstück. Zuerst treten Venus und die Musen auf, und die Göttin teilt mit, dass sie *„in the manner of a comedy"* die Ruhmestaten des Alphonsus beschreiben wolle. Vor den einzelnen Akten vom zweiten ab gibt sie dann Inhaltsangaben derselben. Nach dem fünften Akt verkündet sie den Musen, dass sie jetzt zum Olymp zurückkehren müsse, aber bald wiederkommen werde, um des Alphonsus Leben bis zu Ende zu schildern.

Der Inhalt des eigentlichen Stückes ist folgender:

Alphonsus, der von seinem Vater Carinus erfahren hat, dass ihnen eigentlich die Krone von Arragon gebühre, beschliesst, sie dem jetzigen Inhaber, Flaminius, zu entreissen. Er trifft zuerst Albinus, der als Anhänger von Carinus verbannt worden war, sich Belinus, dem Könige von Neapel, angeschlossen hatte und jetzt für diesen Truppen wirbt, da Flaminius ihn wegen Tributverweigerung mit Heeresmacht bedroht. Albinus, der den Alphonsus zuerst für einen desertierten Soldaten gehalten und bedroht hatte, stellt sich ihm sofort zur Verfügung, als er ihn erkannt hat. Nachdem Alphonsus sein anfängliches Misstrauen überwunden hat, verabreden sie, dass Albinus seine Bekanntschaft mit Alphonsus verheimlichen und dieser als gemeiner Soldat in das Heer des Belinus eintreten soll. Dies geschieht alsbald, indem Alphonsus sich ausbedingt, dass alles, was er gewinnen würde, ihm gehören solle. Er erschlägt Flaminius im Kampfe und gewinnt Loelius, der seinen König rächen will, für sich, indem er sich zu erkennen gibt. Loelius

[1]) Vgl. Gilbert, Selimus, Abschnitt IIIa.

bekommt den Auftrag, das arragonesische Heer für Alphonsus zu gewinnen. Belinus muss seinem Versprechen gemäss dem Alphonsus an der Leiche des Flaminius dessen Krone aufs Haupt setzen. Kaum ist dies aber geschehen, da fordert Alphonsus den Belinus auf, ihm zu huldigen. Es kommt zum Streit, und Belinus und sein Gefolgsmann Fabius fliehen vor Alphonsus und Albinus. Inzwischen hat Loelius das arragonesische Heer gewonnen und mit seiner Hilfe werden Belinus, Fabius und der Herzog von Mailand, der jenem zu Hilfe geeilt war, endgültig geschlagen. Alphonsus krönt nun Loelius zum König von Neapel; Miles, der Vertreter des arragonesischen Heeres, erhält das Herzogtum Mailand und Albinus die Krone von Arragon. Als dieser sie nicht annehmen will, weil dann nichts für Alphonsus übrig bleibe, erklärt derselbe, Arragon sei zu gering für ihn, er wolle das Diadem des Türkenkaisers Amurack gewinnen, zu dem Belinus und seine Verbündeten geflohen seien.

Wir sehen nun, wie Belinus den Amurack um Hilfe ersucht, die ihm gewährt werden soll, falls Mohammed nicht dagegen sei. Um dies zu erkunden, werden Belinus und einige Vasallen-Könige des Amurack zu den Priestern eines Orakels des Mohammed gesandt. Nachdem Amurack noch Lord Bajazeth in die ihm unterworfenen Länder entsandt hat, um die Truppen nach Konstantinopel zu entbieten, ertönt plötzlich Musik, und der Kaiser fällt in Schlaf. Dies geht von der Zauberin Medea aus, die zusammen mit der Kaiserin Fausta und ihrer Tochter Iphigena auftritt. Die Zauberin befiehlt diesen, sich zu Amuracks Füssen zu setzen und darauf zu achten, was er sagen werde, da dies sich später ereignen würde. Darauf beschwört sie Calchas und befiehlt ihm, von den Schicksalsgöttinnen zu erkunden, wie es Amurack in dem bevorstehenden Kriege ergehen werde, und es ihm in Visionen zu zeigen. Nachdem Medea sich nun entfernt hat, berichtet Amurack im Traum, dass Belinus und seine Vasallen geschlagen werden, bedroht dann Mohammed, weil er, durch seine Prophezeiungen irre geführt, gefangen worden sei, und begrüsst schliesslich Alphonsus als Schwiegersohn. Da springt Fausta empört auf und weckt ihren Gatten. Sie fragt ihn, ob er seiner Tochter noch ins Gesicht zu blicken wage und droht, wenn es zum äussersten komme, ihre Amazonen gegen

ihn zu führen. Iphigena unterstützt ihre Mutter, indem sie erklärt[1]):

Ere that Alphonsus should be call'd my spouse,
This heart, this hand, yea, and this blade, should be
A readier means to finish that decree.

Nun ist wiederum Amurack über diese Drohungen empört und verbannt Fausta und Iphigena. Fausta bedauert, den Amurack solange haben sprechen zu lassen, und hofft, sich in kurzem rächen zu können. Als sie hinausgeht, trifft sie Medea, der sie ihre Verbannung und die Ursache davon berichtet, sowie dass sie jetzt mit ihrem Schwert und ihren Amazonen ihren Gatten züchtigen werde. Medea erklärt sie für eine Törin, da es dem Alphonsus bestimmt sei, ein dreimal so grosses Reich als das des Amurack zu beherrschen, und sie es bereuen würde, wenn Iphigena sterben müsste, weil sie nicht in die Verbindung mit Alphonsus willigen wollte. Nach vielem Widerstreben willigt Fausta endlich ein, sich dem Willen des Schicksals zu beugen.

In der nächsten Szene teilt Mohammed seinen Priestern mit, dass er den Abgesandten des Amurack nicht mehr prophezeien wolle, weil dieser ihn geschmäht habe, und als die Priester ihre Furcht vor der Rache des Türken äussern, ändert er seinen Entschluss dahin, dass er ihnen so prophezeien wolle, dass jene keinen Gewinn und seine Priester keinen Schaden davon haben würden. Der Gott fordert darauf den Belinus und seine Gefährten auf, die Gunst des Schicksals zu benutzen und so schnell als möglich nach Neapel zu marschieren und Arragonien zu erobern; nur Fabius soll zu Amurack zurückgesandt werden. Belinus und die Türken handeln demgemäss. In der nächsten Szene erzählt Carinus von einem Traum, der ihm die künftige Herrlichkeit seines Sohnes gezeigt hat. Darauf tritt der Herzog von Mailand als Pilger verkleidet auf und beklagt sein Schicksal. Carinus, der aus seinen Reden erfährt, wer er ist, ersticht ihn.

Inzwischen ist Fabius zu Amurack zurückgekehrt, aber kaum hat er ihm die günstige Prophezeiung berichtet, als auch schon ein Soldat auftritt mit der Meldung, dass Belinus er-

1) Ich habe für Al. die Ausgabe von Dyce 1831 benutzt, wonach (S. 36) auch diese Stelle zitiert ist.

schlagen sei. Amurack ersticht den Fabius, weil seine Meldung sich als falsch erwiesen hat. Bald darauf tritt auch schon Alphonsus auf unter einem Baldachin, der auf jeder Ecke mit dem Haupte eines Königs geschmückt ist; Albinus, Loelius und Miles folgen ihm. Nach einem Wortstreit der beiden Parteien werden die Türken in die Flucht geschlagen und Amurack von Alphonsus gefangen genommen. Die fliehenden Türkenkönige treffen auf Fausta und Iphigena mit ihrem Heere. Diese beklagen das Geschick des Amurack und wollen ihn befreien. Gleich darauf sehen wir, wie Alphonsus vor Iphigena flieht, aber nicht aus Feigheit, sondern weil er sie liebt. Sie verhöhnt ihn darum und weist seine Werbung schroff zurück. Sie fechten dann wieder, und jetzt muss Iphigena fliehen.

In der nächsten Szene sehen wir Amurack, Fausta, Iphigena und die türkischen Vasallen mit gebundenen Händen vor Alphonsus. Zu ihnen tritt Medea und fordert Amurack, der grimmig auf Fausta blickt, auf, jetzt nicht mit seinem Weibe zu hadern, sondern auf ihrer aller Rettung bedacht zu sein; er solle dem Alphonsus alles, was er wolle, gewähren. Als Amurack sich unversöhnlich zeigt, ermahnt sie noch Fausta, dem Alphonsus ihre Tochter nicht zu verweigern, und entfernt sich. Alphonsus bietet nun Amurack und seinem Weibe Freiheit an, wenn Iphigena seine Gattin würde. Aber Amurack verharrt bei seiner Weigerung, da er Todesfurcht nicht kenne. Amurack wird abgeführt, und Alphonsus gibt Befehl, mit den übrigen Gefangenen das Gleiche zu tun. Er will jetzt auch nicht mehr auf Fausta und Iphigena hören, die demütig um Gnade bitten.

Da tritt Carinus auf, als Pilger verkleidet. Er wird von seinem Sohn erkannt und aufs herzlichste begrüsst. Es gelingt ihm, die streitenden Parteien zu versöhnen. Nachdem erst Alphonsus und die Frauen zugestimmt haben, willigt auch der aus dem Gefängnis herbeigeholte Amurack in die Verbindung von Alphonsus und Iphigena.

Entstehungszeit. Das erste erhaltene Exemplar von *„The comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon“* gehört einer Ausgabe an, die 1599 bei Thomas Creede in London erschien. Das Stück wurde, wie alle Dramen Greenes, zum erstenmal

(1594) schon posthum gedruckt und ist weder bei Henslowe, noch in den Buchhändler-Registern erwähnt.[1])

Wir sind für die Datierung also ganz auf innere Kriterien angewiesen, und aus diesen folgt zunächst, dass Al. zu den frühen Dramen Greenes gehört. Man hat nämlich schon längst die starken Unterschiede im Stil der Greeneschen Dramen bemerkt, und Gilbert[2]) hat danach eine Scheidung in die frühen Dramen Al., Sel. und O. F. und die späteren F. B., J. IV u. G. vorgenommen, indem er sich hauptsächlich auf die grössere Reife der letztgenannten Dramen und das allmähliche Zurücktreten der mythologischen Anspielungen stützte. Wenn man nun auch, wie meine Quellenuntersuchungen zeigen werden, nicht eigentlich von einer Entwicklung von Greenes Technik und Stil in diesen beiden Dingen sprechen kann, sondern sie auf eine Änderung in der Auswahl und Benutzung seiner Quellen zurückführen muss, so berechtigt doch die darin zutage tretende Entwicklung des Dichters selbst, an jener Gilbertschen Einteilung festzuhalten. Für dieselbe spricht auch, dass Greene danach zuerst durch Lyly, dann durch Marlowes „Tamerlan" und „Faust" und zuletzt durch die Hirtendichtung beeinflusst wäre, was der naturgemäss anzunehmenden Reihenfolge entspricht. Jene Einteilung ist besonders für Al. und G. wichtig, über deren Entstehungszeit wir sonst unmöglich etwas Sicheres aussagen könnten.

Für Al. ergibt sich aus der allgemeinen Einteilung zunächst der terminus ad quem. Da nämlich, wie wir sehen werden, das erste Drama der reiferen Gruppe, F. B., dicht auf O. F. folgt und dieser Ende 1588 anzusetzen ist, so muss Al. vor dieser Zeit entstanden sein. Da Greene die Arbeit an O. F. doch wahrscheinlich schon im Sommer 1588 begonnen hat und sich in Al. kein Anklang an die Kämpfe mit der Armada findet, was bei einem im Sommer 1588 entstandenen Drama doch kaum möglich wäre, dürfen wir als terminus ad quem das Frühjahr 1588 betrachten.

Ein terminus a quo ergibt sich aus dem Einfluss von Tamerlan II

---

1) Gayley, R. E. C. 403.

2) „Selimus" Abschnitt IV.

auf unser Drama. Wenn nämlich Gilbert[1]) mit Recht aus dem Umstand, dass ein zweiter Teil zu Sel. geplant war, den Schluss zieht, dass Tam. II schon auf dem Theater war, als Sel. geschrieben wurde, so muss man, was Gilbert merkwürdigerweise übersieht, dasselbe auch für Al. annehmen, zu dem in den Schlussworten der Venus ebenfalls ein zweiter Teil angekündigt wird. Auch glaube ich bei der Quellenuntersuchung noch einen anderen Einfluss von Tamerlan II nachweisen zu können. Als terminus a quo ist demnach etwa Mitte 1587 anzusetzen.

Um das Datum noch genauer bestimmen zu können, muss untersucht werden, ob Sel., der, wie wir gesehen haben, in die zweite Hälfte des Jahres 1587 zu setzen ist, oder Al. früher entstanden sind.

Wenn wir nun Sel. und Al. hinsichtlich des Metrums vergleichen, so sehen wir, dass Al.[2]) nur 144 Reimpaare hat, wovon noch etwa $^5/_6$ am Ende einer Rede stehen, während im Sel.[3]) 700 Verse, fast ein Drittel der Gesamtzahl, gereimt sind. Im Al. tritt also der Reim wie in allen übrigen erhaltenen Dramen Greenes stark zurück, während er in Sel. eine grosse Rolle spielt. Es ist aber höchst unwahrscheinlich, dass Greene, nachdem er schon einmal in Al. den modern gewordenen Blankvers angewandt hatte, wieder in das Metrum des Sel. zurückgefallen sein sollte. Es liegt vielmehr augenscheinlich so, dass Greene um die Zeit der Vollendung des Perimedes (März 1588), in dem er seine altmodischen Dramen noch verteidigt hatte, einsah, dass er dem Siegeslauf von Marlowes „*Mighty Line*“ nicht widerstehen konnte, und in Al. vor der neuen Richtung kapituliert.

Wir könnten demnach jetzt schon Al. nach Sel., d. h. Frühjahr 1588, ansetzen, wenn nicht noch ein von Gilbert und in etwas anderer Form auch von Gayley erhobener Einwand zu beseitigen wäre. Gilbert[4]) will nämlich aus dem Prolog zu Al. schliessen, dass Al. vor Sel. entstanden sein müsse, und Gayley[5])

---

1) Sel. S. 57.
2) Knauth, Metrik v. R. Gr.s Dramen S. 28.
3) Gilbert, Selimus S. 64.
4) Sel. S. 65.
5) R. E. C. S. 421.

meint ebenfalls, wenn Sel. von Greene herrührte, müsste er auf Grund jenes Prologes nach Al. angesetzt werden; da dies aber aus metrischen Gründen nicht möglich sei, könne Sel. eben nicht von Greene herrühren. Gayley ist durch Gilberts Dissertation, die über Greenes Verfasserschaft von Sel. keinen Zweifel mehr lässt, widerlegt. Es bleibt demnach zu untersuchen, ob Gilberts und Gayleys Auslegung des Prologes richtig ist.

Venus sagt daselbst:

No, Venus, no, though poets prove unkind,
And loth to stand in penning of his deeds,
Yet rather than they shall be clean forgot,
I, which was wont to follow Cupid's games,
Will put in ure Minerva's sacred art,
And this my hand, which used for to pen
The praise of love and Cupid's peerless power,
Will now begin to treat of bloody Mars,
Of doughty deeds and valiant victories.

Gilbert und Gayley meinen, unter Venus sei hier Greene selbst zu verstehen und Al. werde damit als sein erstes nicht lustspielmässiges Drama bezeichnet, was die Entstehung von Al. nach dem tragischen Sel. ausschliesse. Ich glaube aber, dass hier derselbe Fehler begangen ist, wie so häufig bei der Interpretation der Dichter jener Zeit, dass man annimmt, sie hätten nach Art unserer heutigen Dichter persönliche Beziehungen in ihre Verse gelegt, während sie in Wirklichkeit nur konventionelle Motive verwandten. Unzählige Male sicher waren Venus und die 9 Musen in jener Blütezeit der mythologisierenden Dichtung in ähnlicher Verwendung wie in Al. auf der Bühne. Indem Greene nun dieses Motiv verwendet, kommt er ganz naturgemäss auf den Gegensatz zwischen dem Inhalt seines Dramas und dem Wesen der Venus zu sprechen. Der Prolog gibt also auch ohne die künstliche Deutung von Gilbert und Gayley einen guten Sinn, und wir werden nicht mehr bezweifeln, dass Greene trotz des Prologes schon vor Al. Dramen geschrieben haben kann, in denen von „*bloody Mars*" gehandelt wurde.

Gilbert zieht zur Unterstützung seiner Anschauung auch den Prolog zu Selimus heran, indem er meint, mit der „*forged tragedy*" in den Eingangsworten desselben:

No feigned toy, nor forged tragedy,
Gentles, we here present unto your view,
But a most lamentable history
Which this last age acknowledgeth for true

könne Greene Al. — wie ich hinzufügen möchte, die „*Comical History of Alphonsus*“, die im Prolog von Al. geradezu als „*comedy*“ bezeichnet wird! [1]) — meinen. Offenbar sagt doch aber Greene hier weiter nichts, als im Sel. biete er weder eine Komödie noch eine Tragödie, sondern eine von den damals modegewordenen Historien.

Grosart [2]) bemerkt, dass Sel. der am Schluss des Al. angekündigte zweite Teil dieses Dramas sein könnte, aber mit demselben Recht könnte man auch Al. für die Fortsetzung von Sel. halten. Ich glaube aber — nebenbei bemerkt — auch dies nicht, da keinerlei äussere oder innere Verbindungsglieder zwischen beiden Dramen bestehen. Es liegt vielmehr augenscheinlich so, dass Greene — falls uns nicht etwa, was aber unwahrscheinlich ist, eine oder beide Fortsetzungen verloren sind — den zweiten Teil von Sel. nicht schrieb, weil der erste keinen Erfolg gehabt hatte; in der Hoffnung, dass Al. einen besseren haben würde, kündigte er wieder einen zweiten Teil an, aber auch hier tötete der Misserfolg des ersten Teiles den noch ungeborenen zweiten.

Auf Grund der metrischen Verhältnisse also werden wir Al. nach Sel. ansetzen, und als seine Entstehungszeit dürfte demnach unter Berücksichtigung des früher festgestellten terminus ad quem das Frühjahr 1588 zu betrachten sein.

Quellen. Die Hauptquelle von Al. ist unbekannt.

Als eine unzweifelhaft von Greene herrührende Zutat dürfen wir wohl den Rahmen betrachten.

Rahmenstücke waren in dem Drama der Elisabeth-Zeit nicht selten. [3]) Sie gingen aus dem Prolog und Epilog der Moralitäten,

1) Wenn „*Comedy*“ damals vielleicht auch nichts anderes bedeutete als „*History*“ (vgl. Grosart, *Huth-Libr. Bd.* XIII S. 326), so bedeutet es doch jedenfalls nicht „*Tragedy*“.

2) *Huth-Libr.* LXXIV.

3) Vgl Hans Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel in der Zeit Shakespeares. Wiener Beiträge 1896.

sowie aus dem antiken Chor, insbesondere dem des Seneka-Dramas, hervor. Aus dieser dramatischen Tradition stammt es, wenn der Inhalt der Rahmenhandlung in Al. hauptsächlich aus Inhaltsangaben der verschiedenen Akte besteht.

Auch in seinen Prosaschriften hat Greene nach italienischem Muster viele Rahmenerzählungen, und von dort stammt wohl die ihm auf dramatischem Gebiet eigentümliche Art, das eigentliche Drama als von einer Person des Rahmens verfasst auszugeben, was in Al. und in J. IV der Fall ist.

Die Quelle des eigentlichen Dramas ist, wie gesagt, unbekannt.

Der Stoff hat, da einer der Parteien der Türkenkaiser ist, eine gewisse Verwandtschaft mit Sel.. Aber auch Gilbert, der die Sel.-Quelle entdeckt hat, ist es nicht gelungen, gleichzeitig die für Al. zu finden. Er möchte sich daher „der Ansicht derjenigen Forscher anschliessen, die das Stück in der Hauptsache für ein Kind der Greeneschen Phantasie halten."[1]) Dies ist an sich sehr unwahrscheinlich, und dann kann man auch einen äusseren und einen inneren Grund für das Vorhandensein einer Quelle anführen.

Der äussere Grund liegt darin, dass in Akt IV, in der Szene zwischen Carinus und dem Herzog von Mailand, dieser plötzlich von „Ferdinandus" als einer bekannten Persönlichkeit spricht, obwohl nirgends zuvor gesagt ist, dass der erschlagene Vater des Carinus Ferdinandus hiess. Greene beachtete dies augenscheinlich nicht, weil ihm der Name Ferdinandus aus der Lektüre seiner Quelle geläufig war und er ihn nur zufällig im Drama noch nicht gebraucht hatte.

Der innere Grund liegt in den Charakteren von Fausta und Iphigena. Diese freiheitsdurstigen Amazonen sind ganz anders geartet als die zarten Frauengestalten, die Greene sonst bevorzugt,[2]) und wenn wir bei diesen, die seinem eigenen Ideal augenscheinlich entsprechen, schon einen starken Einfluss der Quellen festzustellen haben werden, so müssen wir einen solchen um so

1) Selimus S. 68.

2) Vgl. zur Charakteristik von Greenes Frauentypus den Aufsatz von Marie Gothein „Die Frau im engl. Drama vor Shakespeare", Sh.-Jahrbuch 1904 S. 37 ff.

mehr bei den eigenartigen Charakteren von Fausta und Iphigenia annehmen.

Was eine mögliche Quelle betrifft, so vermutet Ward,[1]) dass eine Chronik der Taten von Alphonsus I. von Arragon und Navarra das Material für Greenes Drama geliefert hätte.

Ich glaube nun auch, dass wenigstens für einen Teil unseres Dramas wie bei Sel. die Quelle eine Chronik war, sodass das historische Gewand nicht etwa wie in J. IV. nur Maske ist.

Alle Anzeichen deuten jedoch nicht auf Alphonsus I., sondern auf Alphonsus V. von Arragon.

Dieser eroberte nämlich 1442 wirklich Neapel.

Greene hatte sich ferner schon früher mit einem Alphonsus von Arragon beschäftigt, in der Widmung von „*Gwydonius, The Card of Fancie*“ (ins Buchhändlerregister eingetragen am 11. April 1584; erste erhaltene Auflage 1587). Alphonsus erscheint dort als ein Beschützer der Kunst, was Alphonsus V. in der Tat in hervorragendem Masse war, während Alphonsus I. es füglich noch nicht sein konnte.

Endlich erscheint mit dem Vater von Alphonsus V., Ferdinand I., zum ersten Mal dieser auch in unserm Drama vorkommende Name unter den arragonischen Königen. Dass Ferdinandus in unserm Drama der Grossvater von Alphonsus ist, darf uns nicht stören, da die ganze Gestalt des Carinus einen durchaus unhistorischen Eindruck macht.

Wenn wir für die Kämpfe zwischen Alphonsus und Belinus also mit ziemlicher Sicherheit eine Chronik über Alphonsus V. als Quelle annehmen dürfen, so glaube ich doch nicht, dass das ganze Drama daraus geflossen ist.

Die Kämpfe zwischen Alphonsus und den Türken sind nämlich nicht nur gänzlich unhistorisch, sondern dieser zweite Teil des Dramas trägt auch nicht den ruhigen, chronikartigen Charakter des ersten, und die darin vorkommenden Motive, z. B. die Verquickung von Liebesabenteuern mit Staatsaktionen, die Verbindung weit auseinanderliegender Länder, die Vermischung verschiedener religiöser Kulte, die Heldentaten Idas[2]) deuten gerade-

1) E. Dr. Lit. I S. 394.

2) Die Ähnlichkeit der Kampfszene zwischen Alphonsus und Ida mit einer Episode in Tassos „Befreitem Jerusalem“, Ges. III, worauf Hübener

zu auf ein Volksbuch oder eine italienische Novelle als Quelle. Meine in dieser Richtung angestellten Nachforschungen haben jedoch zu keinem Resultat geführt.

Man könnte daran denken, dass schon die Quelle für den zweiten Teil von Al. die im ersten Teil desselben behandelten Vorgänge aus einer Chronik geschöpft hätte, so dass Greene nur eine Quelle benutzt haben würde; aber da wir bei allen Dramen Greenes mit grösserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit eine von ihm vorgenommene Verbindung verschiedener Quellen feststellen können und wir auch in seinen Prosaschriften dieselbe den Italienern abgesehene Technik finden, so ist es wahrscheinlicher, dass erst Greene die Verschmelzung der beiden Quellen seines Drames vorgenommen hat.

Erwähnen möchte ich noch — wie ich glaube, zum ersten Male —, dass in Greenes Novelle „Ciceronis Amor, Tullies Love" wie in unserm Drama die Eigennamen Flaminius und Fabius vorkommen. Da die Novelle ein klassisches Gepräge trägt, sind die lateinisch klingenden Namen unseres Dramas wohl aus ihr, bezw. ihrer Quelle entnommen. Greene liebte nämlich Veränderungen in Namen und Stand der Personen seiner Dramen den Quellen gegenüber, zu denen er zunächst durch seine Technik der Verschmelzung verschiedener Quellen veranlasst wurde, die er dann aber auch der Reklame wegen und ohne erkennbaren Grund vornahm.

Vielleicht hat die noch unbekannte Quelle von „Ciceronis Amor" noch in anderer Weise als in den Namen auf unser Drama eingewirkt, und von einer Quellenuntersuchung dieser Novelle und des „Gwydonius" (wegen der Erwähnung des Alphonsus) dürfen wir wertvolle Winke für die Quelle des Al. erwarten.

Auch für den Namen von Iphigena kann ich auf eine mögliche Vorstufe hinweisen. In „Ciceronis Amor" nämlich ist eine Episode aus einer Novelle Boccacio's (Il Decamerone V 1) verwandt, und in dieser Novelle heisst die Heldin Iphigenia. Da nun ein Zusammenhang — wahrscheinlich gleichzeitige Ent-

---

(Der Einfluss von Marlowes Tamburlaine, Halle 1901 S. 11) aufmerksam macht, beruht auf Verwendung desselben Motivs. Direkter Einfluss liegt nicht vor.

stehungszeit — zwischen Al. und „Ciceronis Amor" durch die übereinstimmenden Eigennamen bewiesen ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass auch in unserm Drama jene Novelle für den Namen von Iphigena benutzt ist.

Mit Hilfe meiner ausführlichen Inhaltsangabe und der von mir gegebenen Winke wird es einem Kenner der romanischen Literaturen — auch Spanien, dessen Chronistik hoch entwickelt war, und von dessen Literatur Greene auf seiner Reise im Lande selbst oder durch italienisch-französische Vermittelung Kenntnis gewonnen haben kann, muss berücksichtigt werden — vielleicht gelingen, die Hauptquellen unseres Dramas zu entdecken.

Es erübrigt sich nun noch, auf die einzigen Einflüsse der dramatischen Tradition, die wir auch ohne Kenntnis der Hauptquellen mit einiger Sicherheit feststellen können, nämlich die des Tam., einzugehen.

Bei Alphonsus haben schon Storojenko[1]) und Gilbert[2]) auf einige Tamerlansche Züge hingewiesen, wovon mir berechtigt scheint, dass Alphonsus wie Tamerlan durch eigene Kraft aus niedriger Lage zur höchsten Macht gelangt; dass er unter einem Thronhimmel vorgeführt wird, der mit den Köpfen der getöteten gegnerischen Könige geschmückt ist, wie Tamerlan in einem Wagen fährt, der von seinen gefangenen Gegnern gezogen wird; dass Alphonsus seine Getreuen mit Kronen belohnt wie Tamerlan die seinigen (Al. III 1 und Tam. I IV 4); endlich der schon erwähnte Umstand, dass zu unserm Drama ein zweiter Teil beabsichtigt war, wie er zu Tam. vorlag. Ausserdem möchte ich noch auf einen Zug hinweisen, der dem zweiten Teil von Tam. entlehnt zu sein scheint: Alphonsus zeigt sich anfangs misstrauisch gegen die Freundschaftsversicherungen des Albinus (Akt I, S. 12) und gegen die des Loelius und der anderen Lords (Akt II S. 18 u. 21); dies erinnert an das Misstrauen des Orcanes gegen Sigismund und des Almeda gegen Callapine in Tam. II I 2. Hübener[3]) bringt für Alphonsus keine neuen beweisbaren Züge bei.

---

1) *Huth-Library* I S. 175.

2) Selimus S. 67.

3) Einfluss von Marlowes Tamburlaine, Abschnitt Alphonsus.

Dass Amurack nach dem Muster des Bajazeth in Tam. gezeichnet ist, hat bereits Storojenko erwähnt. Besonders klar tritt dies dort hervor, wo er geschlagen und gefangen die Hoffnung auf Befreiung doch nicht aufgeben will; dies erinnert an Bajazeth, der auch nach seinem Sturz wieder König zu werden hofft. Hübener[1]) vergleicht insbesondere Al. V, S. 24, 25 und Tam. I III 241—243.

Fausta und Iphigena haben eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Bajazeths Weib. Aber wenn Greene sie nach diesen gezeichnet hätte, so würden wir eine Ähnlichkeit in Äusserlichkeiten, nicht im Wesen, erhalten haben. Greene hat sich vielmehr bei ihrer Charakteristik wohl eng an seine Quelle gehalten.

Für Albinus macht Hübener auf mehrere zu Tam. stimmende Züge aufmerksam. Er ist, obwohl mit dem Tode bedroht, fest und trotzig wie die Gefangenen im Tam. und höhnt die Götter wie Tamerlan.

Hübener gibt eine ausführliche Gegenüberstellung der gesamten dramatischen Entwicklung der beiden Stücke. Wenn diese auch in den Einzelheiten angreifbar ist, weil beide Dichter mitunter nur derselben dramatischen Tradition folgten (z. B. bei der Schilderung der Belagerungsszenen) und viele der mit Tam.-Stellen verglichenen Einzelzüge sicher schon in Greenes Quelle vorhanden waren, so ist es doch richtig, dass Greene sich bei der Auswahl aus seiner Quelle und der Anordnung des Stoffes beständig von Tam. leiten liess.

Zum Schluss muss noch auf die Erwähnung des „*Brazen Head*“ in der szenischen Bemerkung zu Anfang von Akt IV (nach dem Prolog der Venus) hingewiesen werden. Dasselbe stammt offenbar aus der in dem bekannten Volksbuch fixierten Sage vom Friar Bacon und ist das erste Zeichen eines Interesses unseres Dichters für die heimischen Volksbücher, insbesondere für das von Friar Bacon, dem er später teilweise den Stoff für F. B. entnahm.

Bedeutung des Dramas. Der künstlerische Wert unseres Dramas ist sehr gering. Es besteht aus dramatischen Bildern, die aneinandergereiht sind, ohne dass sie mit innerer Notwendigkeit aus einander folgten. In der Entwicklung unseres Dichters

1) Vgl. S. 24 Anm. 3.

bedeutet Al. den Höhepunkt von Marlowes Einfluss, dessen Tam. unser Drama im Stoff wie in der Form folgt. Lylys Einfluss ist auch noch sehr gross, und ferner konnten wir, wie in allen erhaltenen Dramen Greenes, Einflüsse der romanischen Renaissance feststellen oder wenigstens mit grösster Wahrscheinlichkeit vermuten. Endlich ist wichtig das erste Auftreten von Einflüssen der Volksbücher, die für Greenes Dramatik von so grosser Bedeutung werden sollten.

IV. Orlando Furioso.

Inhalt. Um Angelica, die Tochter des Marsilius, des Kaisers von Africa, werben Rodomont, der König von Kuba, Mandricard von Mexiko, Brandimart von Britannien, der Sultan von Ägypten und Orlando, der Paladin Karls. Marsilius lässt seiner Tochter Freiheit der Wahl, und sie entscheidet sich für Orlando. Die Fürsten fühlen sich beleidigt und wollen den Marsilius bekriegen, mit Ausnahme des Sultans, der um eines Weibes willen nicht solche Mühe auf sich laden will. Als die Werber sich entfernt haben, tritt der am Hof des Marsilus lebende Graf Sacripant mit seinem Diener auf, und wir erfahren, dass er Angelica und die Krone ihres Vaters gewinnen will. Er erhält durch Orgalio, Orlandos Pagen, eine Einladung, mit Marsilius, Angelica und Orlando zu Mittag zu speisen, und begibt sich zu Hofe.

Die nächste Szene bringt die Eroberung von Rodomonts Schloss durch Orlando, den Herzog von Aquitanien und den Grafen von Rossillon. Rodomont und Brandimart fliehen und sollen von den Franzosen verfolgt werden.

In der nächsten Szene erklärt Sacripant der Angelica seine Liebe, wird aber zurückgewiesen. Er beschliesst daher, Orlando durch Eifersucht zu vernichten, indem er ihn glauben macht, es bestehe ein geheimes Liebesverhältnis zwischen Angelica und einem gewissen Medor. Dieser begleitet sie nämlich öfters auf ihren Spaziergängen; im Drama finden wir ihn einmal im Gespräch mit Angelica, wo sie sich über die Gefährlichkeit Sacripants unterhalten. Sacripant schneidet, um zu seinem Ziele zu gelangen, die Namen Medors und Angelicas in die

Bäume eines Waldes, wo Orlando spazieren zu gehen pflegt, und befestigt dort auch einige Roundelays, die von ihrer Liebe handeln. Er verkleidet ausserdem seinen Diener als Schäfer, damit er dem Orlando von der angeblichen Liebe Medors und Angelicas berichte.

Der Plan gelingt: Orlando wird wahnsinnig, reisst dem Diener Sacripants ein Bein aus und treibt damit alles vor sich her.

Orgalio meldet das Geschehene dem Marsilius, der sofort beschliesst, seine Tochter zu verstossen.

Der wahnsinnige Orlando trifft auf die fliehenden Fürsten Brandimart und Rodomont, die gerade die ebenfalls flüchtige Angelica gefangen nehmen wollen, und erschlägt sie, erkennt aber seine Geliebte nicht. Inzwischen sind die Peers von Frankreich in Indien, das hier in Afrika liegt, gelandet, um Orlando an Angelica zu rächen. Sie treffen Marsilius und den inzwischen mit ihm versöhnten Mandricard, beide verkleidet. Nachdem man sich gegenseitig erkannt hat, teilen die Peers den Grund ihrer Reise mit, und Marsilius gibt seine Tochter, wenn sie sie fänden, ihrer Rache preis.

Nachdem uns in Szenen zwischen Orlando, Orgalio und einem Fiedler noch einmal der Wahnsinn des Helden vorgeführt ist, wird er von der Zauberin Melissa geheilt. Diese klärt ihn auch über den Betrug Sacripants auf und berichtet ihm, dass eine Schlacht zwischen Marsilius und Sacripant bevorsteht, sowie dass die Peers von Frankreich dabei sind, ihn zu suchen. Orlando macht sich auf den Weg, trifft — eine Maske vor dem Gesicht — auf die vor Sacripant fliehenden Könige Marsilius und Mandricard und erschlägt Sacripant, der reuig von seinem Betrug berichtet und nach einer höchst selbstbewussten Rede stirbt.

Inzwischen ist Angelica von den Peers gefunden worden und soll trotz ihrer Unschuldsbeteuerungen hingerichtet werden. Da tritt Orlando, immer noch maskiert, auf, und fordert die Peers zum Zweikampf heraus. Obwohl Marsilius und Angelica selbst ihm abraten, wird der Kampf begonnen. Nachdem Orlando mehrere überwunden hat, wird er an seinen Schlägen erkannt. Er söhnt sich mit Angelica aus und klärt Marsilius und

Mandricard darüber auf, dass er es war, der Sacripant erschlug, und dass Angelica mit Unrecht beschuldigt wurde. Marsilius gibt Tochter und Krone dem Orlando, und dieser schliesst das Drama mit einem Hinweis auf ihre baldige Heimkehr.

Entstehungszeit. O. F. wurde im Jahre 1594 zum erstenmal gedruckt; die erste Eintragung in das Buchhändlerregister erfolgte am 7. Dezember 1593.[1])

Für die nähere Datierung hat man bereits darauf hingewiesen, dass die Verse Brandimards:

„And what I dare, let say the Portingale,
And Spaniard tell, who mann'd with mighty fleets,
Came to subdue my islands to their king,
Filling our seas with stately argosies,
Calvars and magars, hulks of burden great;
Which Brandimard rebated from his cost,
And sent them home ballass'd with little wealth"

offenbar eine Anspielung auf die Vernichtung der Armada enthalten, wodurch der Sommer 1588 als untere Grenze für O. F. festgelegt ist. Andrerseits ist das Drama auch nicht viel später anzusetzen, weil sein Stil auf eine Entstehung vor F. B. (Mitte 1589) deutet.

Ich möchte noch auf einen Punkt aufmerksam machen, den man vielleicht für die Datierung verwenden kann. Am Schluss von O. F. findet sich nämlich eine Schilderung der aus Indien heimkehrenden Flotte. Die Darstellung ist so glänzend und anschaulich und so wenig konventionell, dass Greene ein bestimmtes Beispiel vor Augen gehabt haben mag. Vielleicht sind diese Verse also geschrieben unter dem Einfluss des glänzenden Festes, das der aus Indien heimgekehrte Admiral Cavendish im Herbst 1588 der Königin Elisabeth an Bord seiner Schiffe gab. Albers[2]) sagt darüber: . . . *on this occassion all the splendid productions brought from the east, were spread before the eyes of the Queen and her attendents. The pomp of the triumphal procession up the Thames to London was carried to such an extent, that the*

1) Gayley, R. C. E. S. 408.

2) Jahrbuch für roman. u. engl. Sprache u. Literatur, N.F. Bd. III S. 371 ff. „On Marlowes Faustus."

OF THE
UNIVERSITY
OF

sails of the vessels were of damask, and the sailors were dressed in silk.

Die augenscheinliche Beziehung auf die Armada und die mögliche auf dieses Fest machen es wahrscheinlich, dass wir O. F. ziemlich in den Anfang der uns zu Verfügung stehenden Zeit von Herbst 1588 bis Mitte 1589, also etwa in die Jahreswende 1588/89 zu setzen haben.

Quellen. Bei O. F. entsteht für die Quellenuntersuchung dieselbe Frage wie bei Al.: Hat Greene nur eine oder zwei Quellen benutzt? Während nämlich die mittleren Partien des Dramas, in denen Orlando die Hauptrolle spielt, zu Ariosts „Orlando Furioso" Gesang 23 und 24 stimmen, sind in den übrigen Teilen nur einige Namen dem italienischen Epos entnommen, die eigentliche Quelle muss hier aber ein Volksbuch gewesen sein, das später näher charakterisiert werden wird.

An sich wäre es ja denkbar, das Greene nur ein Volksbuch benutzt hätte, das dann seinerseits teilweise aus Ariost geflossen wäre, aber wie bei Al. macht es die sonstige Technik Greenes wahrscheinlich, dass er es war, der die Verschmelzung der beiden Quellen vornahm.[1])

Für die Annahme, dass Greene unmittelbar aus Ariost geschöpft hat, spricht insbesondere der Umstand, dass in „Perimedes", wo in einer Erzählung verschiedene Eigennamen aus Ariosts Epos entnommen sind, neben den auch in unserm Drama vorkommenden Melissa, Angelica und Sacripant sich auch Bradamant (männlicher Eigenname nach der Bradamante Ariosts) und Gradasso, die Greene doch nicht aus jener angenommenen einheitlichen Volksbuch-Quelle geschöpft haben könnte, finden.[2])

Ich betrachte nun zunächst die aus Ariost stammenden Elemente unseres Dramas.

Greene konnte Ariosts Epos im Original oder in der 1591 erschienenen, aber vielleicht schon vorher handschriftlich im

---

1) Bisher hatte man infolge des Titels mit Ausnahme von Gilbert stets Ariosts Epos für die Quelle erklärt; Gilbert (Selimus S. 73) sagt ohne Angabe von Gründen, dieselbe sei ein Ritterroman.

2) Schömbs, Der Einfluss von Ariosts „Orlando Furioso" auf die engl. Lit. des Zeitalters der Elisabeth, Strassb. Diss. 1898 S. 79.

Umlauf befindlichen englischen Übersetzung des Sir John Harrington kennen gelernt haben.

Die zu Ariost stimmenden Szenen unseres Dramas beginnen dort, wo Orlando die Zeichen des bei Ariost wirklich bestehenden, bei Greene von Sacripant erdichteten Liebesverhältnisses zwischen Medor und Angelica entdeckt. Als er an den Bäumen des Waldes den Namen seiner Geliebten in Verbindung mit dem Medors findet, ist sein erster Gedanke in beiden Dichtungen (bei Greene S. 25[1]), bei Ariost Ges. XXIII St. 104), dass er vielleicht mit Medor gemeint sei. Dann fällt sein Blick auf die Roundelays (XXIII 107). Greene fügt zwei derselben in den Text ein; sie sind unabhängig von Ariost. Statt der feinen psychologischen Schilderung in dem Epos, wo gezeigt wird, wie der Argwohn in Orlandos Brust unaufhaltsam wächst (XXIII 111—115), folgt bei Greene jetzt ein kurzes Gespräch zwischen Orlando und seinem Diener Orgalio, der zur Erklärung von Angelicas Handlungsweise meint, sie sei eben ein Weib. Bei Ariost kommt Orlando dann in das Haus des Hirten, in dem Medor vor kurzem die Liebe Angelicas gewann, und der Hirt berichtet ihm den Hergang (XXIII 116—120), bei Greene tritt der als Schäfer verkleidete Diener Sacripants auf und berichtet dem Befehl seines Herrn gemäss, Medor habe in der Tat Angelicas Liebe gewonnen. Bei Ariost wird nun wieder mit feiner Psychologie gezeigt, wie Orlando sofort in Seufzer und Tränen ausbricht, wie er im Bett keine Ruhe findet, weil darin vielleicht Angelica sich Medor hingegeben habe, wie er in der Nacht umherirrt, bis er am Morgen wieder an die Stelle kommt, wo ihm sein Unglück offenbar geworden war, wie er alles vernichtet, was die Namen Medor und Angelica trägt, wie er dann drei Tage ohne Speise und Trank liegt, bis ihn am vierten der Wahnsinn übermannt und er im Walde gegen Bäume und Menschen wütet (XXIII 121 bis XXIV 5). Alles dies hat Greene nicht zu benutzen gewusst; bei ihm ergeht sich Orlando in einigen Klagen und einigen italienischen Versen, die der 117. und der 121. Stanze des

1) O. F. zitiere ich ebenfalls nach der Ausgabe von Dyce 1831. — Da es sich bei Greene um fortlaufende Szenen handelt, führe ich im folgenden nur die Stellen bei Ariost an.

27. Gesanges von Ariosts Epos entnommen sind.[1]) In der 6. Stanze des 24. Gesanges fand Greene nun aber einige Züge, von denen er sich wohl mehr Wirkung auf sein Publikum versprechen mochte als von jener psychologischen Entwicklung: Orlando reisst nämlich einem Bauern den Kopf ab und gebraucht den an einem Bein gepackten Rumpf als Keule. Daraus hat Greene gemacht, dass er dem Diener Sacripants ein Bein ausreisst, indem er nicht ungeschickt hinzufügt, dass er ihn für Medor hält. Die „Keule" bringt Greene ferner auf den Gedanken, dass Orlando sich für Hercules hält, wovon bei Ariost nichts steht. Er treibt dann in beiden Dichtungen alles vor sich her und geht bei Greene mit den nicht aus Ariost stammenden Versen ab:

For Charlemaine the great is up in Armes,
And Arthur with a crue of Britons comes
To seech for Medor and Angelica.

Die Heilung Orlandos erfolgt bei Ariost, indem Astolpho auf seiner Reise zum Mond dort neben anderen auf Erden verlorenen Sachen auch den Verstand Orlandos findet und ihn ihm zurückbringt; bei Greene wird er durch die Zauberzeremonien von Melissa geheilt, die bei Ariost niemals in Zusammenhang mit Orlando gebracht wird.

Nur diese von Orlandos Wahnsinn handelnden Szenen schliessen sich an Ariost an; im übrigen sind aus dem Epos nur folgende Namen geschöpft: Sacripant, bei Greene tscherkessischer Graf, bei Ariost König dieses Volkes; Medor, der bei Ariost wirklich die Liebe Angelicas gewinnt, bei Greene hingegen nur in einer unbedeutenden Szene auftritt; Marsilius, bei Ariost König von Spanien, bei Greene Kaiser von Afrika; Rodomont, bei Ariost König von Saza, bei Greene Prinz von Kuba; Mandricard, bei Ariost König der Tartaren, bei Greene Prinz von Mexico; Brandimart, bei Ariost ein Paladin Karls und Freund Orlandos, bei Greene König von Britannien und Gegner Orlandos, Angelica, bei Ariost eine indische Fürstentochter, bei Greene die Tochter des Marsilius und endlich Melissa, die in beiden

1) Hierauf hat schon Dyce S. 28 hingewiesen.

Dichtungen eine Zauberin ist, ohne dass sich jedoch irgend welche weiteren Übereinstimmungen fänden.

Nunmehr betrachte ich einige trotz der Unbekanntheit der zweiten Quelle mit ziemlicher Sicherheit erkennbare Einflüsse der dramatischen Tradition.

Mythologische Vergleiche, wie Greene sie von Lyly gelernt hatte, durchziehen das ganze Drama. Besonders stark sind sie in den lyrischen Partien, die z. T. völlig daraus bestehen, z. B. die Werbungsszene im Anfang des Dramas, Orlandos Preis seiner Geliebten vor der verhängnisvollen Entdeckung und seine darauf folgende Klage.

Die übrigen Einflüsse, unter denen der des Tam. obenan steht, verteilen sich auf die verschiedenen Charaktere.

Als das eigentliche Vorbild von Sacripant, der bei Ariost zwar auch Angelica liebt, ohne zum Ziele zu gelangen, aber in keinem Zusammenhang steht mit den Ereignissen, die Orlandos Wahnsinn herbeiführen, und auch nicht nach der Krone des Marsilius strebt, ist Tamerlan zu betrachten. Wie bei dem Helden Marlowes geht sein ganzes Streben auf Macht und Liebe; von ihm hat er auch die bombastische Redeweise übernommen und wahrscheinlich auch verschiedene Einzelzüge.[1]) Sicher ist dies der Fall bei seiner Sterberede, in der er wie Tamerlan den Wunsch ausspricht, dass Himmel und Erde mit ihm zusammen untergehen möchten. Es muss jedoch hervorgehoben werden, dass bei Greene ein lächerliches Missverhältnis besteht zwischen Sacripants Taten und Worten, da Greene es eben nicht verstand, unterliegende Helden zu zeichnen, wie Marlowe in Cosroe und in Bajazeth und seiner Gemahlin es tat.

Auch Marsilius hat sein eigentliches Vorbild in Tamerlan. Wie dieser kann er durch drohende Worte niemals erschüttert werden; wie dieser gegen seinen feigen Sohn, so ist er unerbittlich gegen seine, wie er glaubt, entehrte Tochter; und wie dieser durch die blosse Macht seiner Persönlichkeit den Theridames gewinnt (I I 2), so er den Mandricard.

Angelica ist eine von den ganz in Liebe und Entsagung

---

1) Aufgezählt bei Hübener, Einfluss Tamerlans S. 28.

aufgehenden, im Unglück ohnmächtigen Frauen, wie sie Greene von der italienischen Novelle her kannte.

Melissa stammt, abgesehen von dem Namen, aus der in der damaligen Zeit sehr beliebten Zauberkomödie. So waren Zauberer oder Zauberinnen aufgetreten in Lylys *„Endimion"*, in Mundays *„Two Italian Gentlemen"*, in *„Clyamon and Clamydes"* und in *„Rare Triumphs"*; bei Greene selbst erscheinen noch Zauberer oder Zauberinnen in Al. und F. B., sowie in dem gemeinschaftlich mit Lodge verfassten *„Looking-Glass for London and England."*

Die Clownszenen, die in unserm Drama vor allem dazu dienen, uns den wahnsinnigen Orlando vorzuführen, stehen auch in der auf diesem Gebiet besonders reich entwickelten dramatischen Tradition.

Der nicht aus Ariost oder aus der dramatischen Tradition geschöpfte Stoff unseres Dramas stammt, wie die Einführung der 12 Peers, von denen Olivier, Ogier, Turpin und Namus [sic] individuell handelnd auftreten, und des Herzogs von Aquitanien und des Grafen Rossillon (letzterer nur in einer szenischen Bemerkung), sowie die naive Auffassung der betreffenden Charaktere und der Geographie beweisen, aus der Karlssage älterer, aber doch schon unter dem Einfluss der Arthussage stehender Gestalt.[1]) Vermutlich war die Quelle ein Volksbuch, das von einer Orientfahrt der Peers handelte.

Näheres kann über die Quelle nicht ausgesagt werden, doch sei bei der Wichtigkeit der Volksbücher für Greenes Dramatik hier bemerkt, dass die englischen Volksbücher hervorgingen aus Fixierungen heimischer Sagen, aus Prosaauflösungen mittelalterlicher Versromanzen englischen und ausländischen Ursprungs und Übersetzungen ausländischer, namentlich französischer Volksbücher.

Bedeutung des Dramas. O. F. muss unser Interesse erwecken, da verschiedene Zweige der Karlssage hier wieder vereinigt und ausserdem in die dramatische Dichtungsgattung überführt sind, aber leider kann man eigentlich nicht davon sprechen, dass altes

1) Man beachte die Nebeneinanderstellung von Karl d. Gr. und Arthur in den S. 31 zitierten Versen.

germanisches Sagengut hier unter den Händen eines germanischen Dichters eine neue Entwicklung genommen hätte; denn aus Ariost sind nur italienische späte Zutaten zur Sage[1]), aus dem anzusetzenden Volksbuch meist Äusserlichkeiten von eigentlich keltischer Herkunft übernommen, und beide Stoffe sind dann mit Lylyschen und Marloweschen Kunstmitteln notdürftig in die Form eines Dramas gebracht.

In der Gesamtentwicklung unseres Dichters steht O. F. auf derselben Stufe wie Al.; höchstens ist der Einfluss der Volksbücher etwas stärker geworden.

V. Friar Bacon.

Inhalt. In der ersten Szene treten auf Prinz Eduard, die Earls Lacy und Warren, ferner Ermsby, ein Sekretär des Königs, und Ralph Simnell, des Königs Narr. Eduard ist melancholisch, und vor allem durch die Geschicklichkeit des Narren erfahren wir schliesslich den Grund. Er hat sich in Margarete, die schöne Tochter des Flurhüters von Fressingfield, wo sie letzthin zur Jagd waren, verliebt. Da sie keusch ist, glaubt Eduard sie nur durch Zauberei gewinnen zu können und will daher Bacons Hilfe in Anspruch nehmen. Ausserdem erhält Lacy den Auftrag, sich am nächsten Freitag, dem St. Jakobstage, nach Harlestone zu begeben, wo alle Leute aus der Umgegend zum Markt zusammenkommen, und dort in der Verkleidung eines Farmerssohnes Margareten Grüsse von dem Hofherrn, dessen Bekanntschaft sie neulich gemacht habe — der Prinz war auf der Jagd nämlich nicht erkannt worden —, zu überbringen und ihre Liebe für ihn zu gewinnen.

Die zweite Szene spielt in Friar Bacons Zelle. Die Oxforder Doktoren Burden, Mason und Clement kommen zu Bacon, um sich zu erkundigen, ob er wirklich der Zauberei kundig sei. Bacon bejaht es, aber Burden will es nicht glauben.

---

1) Vgl. den Aufsatz von H. Morf „Vom Rolandslied zum Orlando Furioso“ in seiner Sammlung „Aus Sprache und Dichtung der Romanen“, Strassburg 1903.

Da gibt ihm Bacon einen Beweis seiner Kunst, indem er die Wirtin der „Glocke" in Henley an der Themse, die das „Buch" ist, das er nachts zu „studieren" pflegt, erscheinen lässt. Sein Diener Miles begleitet die ganze Szene mit clownsmässigen Bemerkungen.

Die dritte Szene spielt auf dem Jahrmarkt von Harleston. Lacy sticht einen ungeschickten Begleiter Margaretens aus. Sie verliebt sich in ihn, will sich aber vorläufig nicht verraten.

In der vierten Szene treten auf König Heinrich III. von England, der Kaiser von Deutschland, der König von Kastilien, seine Tochter Elinor, die die Gemahlin Eduards werden soll, und der deutsche Zauberer Vandermast. Als der Kaiser hört, dass Eduard in Oxford sei, schlägt er vor, dass sie sich alle dorthin begeben wollen, damit Vandermast, der schon alle französischen und italienischen Gelehrten überwunden habe, auch den Oxforder Doktoren gegenüber seine Künste erprobe.

Die fünfte Szene spielt in Oxford. Der Prinz mit seinen Begleitern tritt auf, und zwar ist nach einem früheren Vorschlage des Narren dieser als Prinz Eduard und der Prinz, Warren und Ermsby als seine Diener verkleidet. Sie begegnen zuerst Bacon, der ihre Schwerter in den Scheiden festzaubert und sie bei ihren richtigen Namen nennt. Er teilt Eduard mit, dass Lacy für sich selber um Margareten werbe und sie noch am selben Tage fest versprochen sein würden. Eduards Gesellschaft wird mit Miles in eine Schenke der Stadt gesandt, während Bacon dem Prinzen in seinem Zauberglas die Vorgänge in Fressingfield zeigen will.

In der sechsten Szene sehen wir gleichzeitig Eduard und Bacon in dessen Zelle, und Margarete und Friar Bungay in Fressingfield, offenbar die ersteren auf der Hinter-, die letzteren auf der Vorderbühne. Margarete erfährt von Bungay, wer der scheinbare Farmerssohn und sein Auftraggeber sind. Dann tritt Lacy auf, und die beiden ziehen sich zurück. Lacy äussert in einem Monolog seine Bedenken, ob er, der Abgesandte Eduards, selbst um Margaretens Liebe werben dürfe, beschliesst es aber doch zu tun und Margarete zu heiraten. Margarete tritt hervor, und Lacy erklärt ihr seine Liebe. Nachdem er infolge einer List Bungays seinen wahren Stand hat verraten müssen,

beteuert er, sie noch an demselben Tage zu seiner rechtmässigen Gattin machen zu wollen, und Bungay bereitet sich zur Trauung vor. Da bittet Eduard Bacon, der ihn schon mehrmals zur Ruhe hatte mahnen müssen, da er nur Glas vor sich habe, die Vermählung zu hindern. In der Tat ist Bungay auch schon verstummt und wird ausserdem von einem Teufel Bacons nach Oxford entführt.

In der siebenten Szene beraten Burden, Mason und Clement über den Empfang des Königs und seiner Gäste. Sie wollen Tragödien und Komödien vorbereiten und Bacon bitten, den Disput mit Vandermast zu übernehmen. Da hören sie einen Tumult in der Stadt, und es erscheint ein Polizist mit Ralph, Warren, Ermsby und Miles, die jener wegen Unfugs vor den Doktoren verklagen will. Der Hauptreiz der folgenden Unterhaltung besteht in den witzigen skeltonischen Versen Miles', in denen er die Doktoren verhöhnt. Ralph behauptet zuuächst auch hier, dass er der Prinz von Wales und die übrigen seine Begleiter seien, schliesslich aber klärt Warren die Doktoren auf.

In der achten Szene tritt Eduard mit einem Dolch in der Hand zu Lacy und Margarete. Er macht Lacy die schwersten Vorwürfe wegen seines Freundschaftsbruches und erklärt nochmals, dass er Margaretens Liebe wolle. Beide bitten nun abwechselnd um ihren Tod, da keiner ohne den andern leben will. Da überwindet sich der Prinz und überlässt Lacy Margareten als Weib.

Die neunte Szene spielt in Oxford und bringt nach einem Preis Oxfords durch den Kaiser zunächst einen Disput zwischen Bungay und Vandermast vor König Heinrich und seinen Gästen. Dann lässt Bungay den Baum aus dem Garten Hesperides[1]) mit dem feuerspeienden Drachen erscheinen, Vandermast aber beschwört Herkules, der auf seinen Befehl die Zweige abzubrechen beginnt, bis Bacon erscheint und nicht nur Herkules' bisheriges Tun hemmt, sondern auch Vandermast durch ihn nach Deutschland zurücktragen lässt. In diesem Augenblick erscheint Eduard mit seinen Begleitern, und die Verlobung zwischen ihm und Elinor wird vollzogen.

1) Über diesen mythologischen Irrtum vgl. die Anmerkung von Ward in seiner Ausgabe von F. B., S. 246.

Die zehnte Szene bringt zunächst die Werbung der Gutsbesitzer Lambert und Serlsby um Margarete. Diese bittet sich Bedenkzeit aus, um sie hinzuhalten. Serlsby beleidigt Lambert, worauf sie ein Duell verabreden. Nach ihrem Fortgehen erscheint ein Bote mit einem Beutel voll Gold und einem Brief, worin Lacy Margareten mitteilt, dass er eine Kammerfrau von Elinor zum Weibe genommen habe und ihr zur Aussteuer 100 Pfund schicke. Margarete, deren Liebe unerschütterlich ist, will ins Kloster gehen und schenkt das Gold dem Boten.

In der elften Szene schildert Bacon dem Miles, wie er das vor ihm stehende Erzhaupt, das philosophische Aussprüche tun soll, in siebenjähriger Arbeit geschaffen habe, und gibt ihm den Auftrag, in dieser Nacht dabei zu wachen, bis es sprechen würde, und ihn dann zu wecken. Das Haupt spricht in der Tat dreimal, aber Miles macht nur Spässe darüber, bis nach dem dritten Mal eine Hand erscheint und es zertrümmert. Bacon verbannt und verflucht Miles, was dieser aber sehr gelassen aufnimmt.

Die zwölfte Szene spielt am Hofe. Es wird festgesetzt, dass demnächst die Hochzeit von Eduard und Elinor und gleichzeitig die von Lacy und Margarete stattfinden soll. Ralph begleitet die Szene mit vorlauten Bemerkungen, indem er u. a. die frühere Liebe Eduards für Margareten ausplaudert.

In der dreizehnten Szene finden wir Bacon und Bungay in des ersteren Zelle. Bacon beklagt die Vernichtung des Erzhauptes und prophezeit irgend ein Unglück für diesen Tag. Da klopft es, und zwei Studenten treten herein. Sie sagen, sie seien wie ihre Väter befreundet und möchten diese durch das Zauberglas sehen. Auf Bacons Aufforderung nennen sie ihre Namen: Lambert und Serlsby, worauf Bacon zu Bungay sagt, er wittere eine Tragödie. Es treten nun — augenscheinlich auf der Vorderbühne, während die Hinterbühne wohl dauernd als Bacons Zelle dekoriert war — die Väter von Lambert und Serlsby mit Rapieren und Dolchen auf. Sie fallen beide im Duell, und ihre Söhne, die es durch das Glas beobachten, stechen sich ebenfalls nieder. Bacon zerbricht das Glas, weil es dieses Unglück herbeigeführt hat, und entsagt überhaupt der Zauberei, um den Rest seines Lebens in Hoffnung auf die göttliche Gnade frommer Betrachtung zu weihen.

In der vierzehnten Szene tritt Margarete in Nonnenkleidern auf, begleitet von ihrem Vater und einem Freunde, und nimmt feierlich von ihnen und der Welt Abschied. Da erscheinen Lacy, Warren und Ermsby, und Lacy berichtet, dass seine scheinbare Absage nur eine Probe auf ihre Standhaftigkeit war, und dass ihre Hochzeit zusammen mit der von Eduard und Elinor gefeiert werden soll. Margarete ist bald umgestimmt, sodass Warren wohl Grund hat zu der nachdenklichen Bemerkung, die Natur der Frauen sei *„that be they never so near God, yet they love to die in a man's arms."*

In der fünfzehnten Szene treten auf Miles und ein Teufel, der von Bacon beauftragt ist, jenen zu quälen. Miles, der die Hölle kennen lernen und dort Kellner werden möchte, reitet schliesslich auf des Teufels Rücken davon.

Die sechszehnte und letzte Szene führt uns zunächst den feierlichen Hochzeitszug der beiden neu vermählten Paare vor. Dann prophezeit Bacon, nachdem er nochmals die Torheiten seiner Jugend bedauert hat, dass hier, wo Brutus sein Neu-Troja baute, aus dem Garten eines Königs eine Knospe erblühen werde

„Whose brightness shall deface proud Phoebus' flower,
And over-shadow Albion with her leaves."

König Heinrich schliesst das Drama, indem er seine Gäste auffordert, zum Festmahl zu kommen.

Entstehungszeit. F. B. wurde zuerst im Jahre 1594 gedruckt und ins Buchhändlerregister eingetragen. Die früheste Aufführung, von der wir wissen, verzeichnet Henslowe am 19. Februar 1592; das Stück wird dort aber nicht als ein neues bezeichnet.[1]) Die äusseren Kriterien sagen uns also nur, dass F. B. schon Anfang 1592 vorhanden war.

Da ich aber bei der Quellenuntersuchung sichere Einflüsse von Marlowes „Faustus" auf Sz. 13 unseres Dramas werde feststellen können, so muss F. B. nach Anfang 1589 entstanden sein.

Ferner macht das Verhältnis von F. B. zu *„Fair Em"*, worin unser Drama teilweise nachgeahmt wird, es, wie Gayley[2]) gezeigt hat, wahrscheinlich, dass F. B. in der Zeit von Juli 1589 bis Anfang 1590 entstanden ist.

1) Gayley, R. E. C. 411.
2) R. E. C. 411—412.

Wir können demnach als Entstehungszeit von F. B. die zweite Hälfte des Jahres 1589 annehmen.

Quellen. Wie man ohne weiteres sieht, stammt der Stoff für einzelne Teile unseres Dramas aus der Bacon-Sage. Diese ist uns im Volksbuch von Friar Bacon überliefert. Dasselbe stammt zwar erst aus dem Jahre 1632, aber wo Drama und Volksbuch übereinstimmen, haben wir doch die Gewissheit, dass Greene aus der Sage in der auch uns vorliegenden Gestalt geschöpft hat.

Ich betrachte daher zunächst die zum Volksbuch stimmenden Szenen unseres Dramas.

Das Motiv der Beschämung Burdens durch die Beschwörung der Glockenwirtin (Sz. 2) findet sich in Kap. 2 des Volksbuches, wo Bacon ebenfalls einen Zweifler an seiner Zauberkunst durch die Beschwörung seiner Geliebten, dort eines Küchenmädchens, bestraft.

Der durch Bacon verhinderten Trauung von Lacy und Margarete durch Bungay (Sz. 6) entspricht Kap. 13 des Volksbuches. Dort wird erzählt, dass Bungay den von ihrem Vater begünstigten Liebhaber eines schönen Mädchens wider ihren Willen mit ihr in einer Kapelle trauen will, während der von dem Mädchen selbst begünstigte Liebhaber, als er den Plan merkt, sich an Bacon um Hilfe wendet. Dieser tritt mit ihm dann gerade in die Kapelle, als Bungay die Hände der beiden zusammengeben will. Bacon zaubert den Bungay sofort stumm. (Der Rest des Kapitels interessiert hier nicht.)

Die Szene mit dem Hesperidenbaum und Herkules (Sz. 9) wird in Kapitel 7 des Volksbuches völlig ebenso erzählt wie im Drama. Im Volksbuch geht ihr aber nicht ein Disput zwischen Bungay und Vandermast, sondern ein Zauberwettstreit zwischen diesem und Bacon voraus, wobei letzterer Sieger ist.

Die Vernichtung des Erzhauptes (Sz. 11) hat ihre Entsprechung in Kap. 5 des Volksbuches. Dort wird die Entstehung des Erzhauptes, wie sie Bacon dem Miles schildert, dargestellt und ähnlich wie im Drama auch die Zerstörung des Hauptes. Ein wesentlicher Unterschied findet sich nur in der Bestrafung Miles', der im Volksbuch nicht verbannt, sondern für

die Dauer eines Monats stumm gezaubert wird. Hier lag dem Dichter offenbar eine von unserm Volksbuch abweichende Fassung der Sage vor.

Der Tod der alten und der jungen Lambert und Serlsby (Sz. 13) hat seine Entsprechung in Kap. 16 des Yolksbuches. Dort wird erzählt: Eines Tages kamen zwei junge Männer, Nachbarskinder, zu Bacon, um zu sehen, wie es ihren Vätern gehe. Die Väter waren in der Zwischenzeit grosse Feinde geworden. Gerade, als die Söhne hindurchsahen, waren die Väter im Handgemenge, und als der eine in Nachteil geriet, konnte sein Sohn sich nicht mehr beherrschen und griff seinen Genossen an, worauf sie sich gegenseitig mit ihren Dolchen erstachen. Bacon zertrümmert aus Kummer darüber das Glas und gibt seinem Schmerze Ausdruck, dass er sich mit so unheilbringenden Künsten befasst habe. — Abgesehen davon, dass die Väter im Drama ein regelrechtes Duell haben und sich wie die Söhne gegenseitig töten, ist der einzige wesentliche Unterschied zwischen F. B. und Volksbuch, dass die Personen im Drama die Namen Serlsby und Lambert erhalten, wodurch diese Stelle des Volksbuches geschickt mit der übrigen Handlung des Dramas verflochten wird, und ausserdem die Feindschaft der Väter einen inneren Grund bekommt, der ihr im Volksbuch fehlt. — Weitere Unterschiede glaube ich mit Sicherheit auf Einfluss von Marlowes „Faust" zurückführen zu können. Die Frage nach dem Verhältnis von „Faust" und F. B. ist besonders für die Datierung des letzteren Dramas wichtig, während sie sonst etwas von ihrer Bedeutung verloren hat, seitdem ich gezeigt habe, dass Greene schon seit Al. den Volksbüchern ein wachsendes Interesse zuwandte, sodass er wohl auch ohne das Erscheinen von „Faust" dazu gekommen wäre, das Volksbuch vom Friar Bacon teilweise als Quelle unseres Dramas zu verwenden. Nicht einmal das kann man auf den Einfluss des „Faust" zurückführen, dass in F. B. ein Volksbuch benutzt wurde, in dessen Mittelpunkt ein Zauberer steht, da ein Zug aus der der Bacon-Sage schon in Al. vorkommt[1]) und das Zaubermotiv bei Greene überhaupt häufig ist. Andrerseits wurde auch Marlowe nicht erst durch Al. und O. F.

1) Vgl. S. 25.

darauf gebracht, das Volksbuch vom Doktor Faust dramatisch zu verwerten, da dieser Gedanke bei der damaligen Popularität der Volksbücher eben in der Luft lag. — Wenn wir also auch keinen generellen Einfluss des „Faust" auf unser Drama anzunehmen haben, so glaube ich doch, wie gesagt, in einzelnen Zügen der 13. Sz. einen solchen mit Sicherheit erkennen zu können. Der Eingang unserer Szene, wo Bungay den Bacon in trüber Stimmung findet, und dieser voraussagt, dass sein Ruhm in tiefer Schande enden und dieser Tag ein Unglück bringen werde, hat keine Entsprechung im Volksbuch, atmet aber die unheilschwangere Stimmung, durch die Marlowe die entscheidenden Szenen seines Dramas vorzubereiten versteht; bestimmte Parallelen kann man indessen nicht anführen. Die Bezeichnung von Lambert und Serlsby als „*two schollars*" wird wohl auch durch die „*two schollars*" des „Faust" veranlasst sein, wenngleich sie auch schon nach der Situation in F. B. nahe lag, da Bacon doch ein Professor der Universität Oxford ist. Am deutlichsten ist der Einfluss von Marlowes Drama in den Schlussworten Bacons. Gegenüber den trockenen Worten des Volksbuches erinnert im Drama namentlich die Berufung auf die göttliche Gnade und das Blut Christi an den „Faust". Man vergleiche z. B. V. 101—104 unserer Szene, wo Bacon sagt:

„Think Mercy sits where Justice holds her seat,
And from those wounds those bloody Jews did pierce,
Which by thy magic oft did bleed afresh,
From thence for thee the dew of mercy drops,"

mit „Faust" Sz. 14 V. 96—99, wo Faust sagt:

„O God,
If thou wilt not have mercy on my soul,
Yet for Christ's sake, whose blood hath ransom'd me,
Impose some end to my incessant pain".

Das aus Kap. 16 des Volksbuches geschöpfte Motiv der Beobachtung weit entfernter Vorgänge durch Bacons Zauberglas verwendet Greene ausser in der eben besprochenen Szene auch in Sz. 6, wo Eduard durch dasselbe die Vorgänge in Fressingfield beobachtet.

In der letzten Szene unseres Dramas sagt Bacon, dass er die Torheiten seiner von den Geheimnissen der Zauberei

verführten Jugend bedaure. Dies dürfte ein Nachklang sein von der Rede, die Bacon im letzten Kapitel des Volksbuches hält, wo er denselben Gedanken ausspricht.

Es finden sich nun noch verschiedene Züge in unserm Drama, die zur Bacon-Fabel gehören, ohne doch eine Entsprechung im Volksbuch zu haben.

So ist Miles' Ritt in die Hölle auf dem Teufel (Sz. 15) die Ausführung der vom Volksbuch abweichenden Bestrafung Miles' (Sz. 11). Es ist dabei ein altes Mysterien- u. Moralitätenmotiv, der Ritt auf des Teufels Rücken, verwendet.[1])

Die beiden Zauberstücke, die Bacon bei der ersten Begegnung mit Eduard und seinen Begleitern (Sz. 5) ausführt, kehren ähnlich in den folgenden Dramen Greenes wieder.

Wie Bacon die Schwerter der prinzlichen Gesellschaft, so zaubert Oberon in J. IV. das des Bohan in der Scheide fest. Über die Herkunft dieses gewiss nicht seltenen Zaubermotivs kann näheres nicht ausgesagt werden.

Wie ferner Bacon die ihm Begegnenden trotz ihrer Verkleidung erkennt, so nennt in G. auch George, der als Zauberer verkleidet ist, den Earl of Kendal und seine Begleiter trotz ihres Inkognitos bei ihrem richtigen Namen. Das Motiv stammt dort aus dem Volksbuch von George-a-Greene, Kap. 8.

Die Miles-Szenen zerfallen deutlich in zwei Gruppen. Die eine stammt im wesentlichen aus dem Volksbuch und trägt den gewöhnlichen grob-komischen Charakter der im Anschluss an die dramatische Tradition gehaltenen Greeneschen Clownszenen, die andere, wozu namentlich die Verspottung der Oxforder Doktoren in Sz. 7 gehört, ist von feiner witziger Art und gehört ihrem ganzen Wesen nach überhaupt zu den nicht aus dem Volksbuch geschöpften Szenen.

Das Ergebnis unserer Vergleichung des Volksbuches mit dem Drama ist also, dass Greene jenem einige Motive, z. T. ganze Szenen, entnommen hat. Keinesfalls aber ist das Volksbuch als Hauptquelle unseres

---

1) Vgl. Creizenach, Geschichte des Neueren Dramas III 505 und Eckhardt, Die lustige Person im älteren engl. Drama S. 82.

Dramas zu betrachten, wie man es, verleitet durch den nur der Reklame wegen gewählten Titel von F. B., öfters getan hat; denn die aus dem Volksbuch entnommenen Teile des Dramas sind sämtlich nach den Erfordernissen der übrigen Handlung, die somit als die Hauptfabel zu bezeichnen ist, umgestaltet.

Ehe ich nun auf die der Hauptfabel zugrunde liegenden Motive eingehe, muss ich hervorheben, dass dieselbe keine im wesentlichen freie Erfindung Greenes sein wird.

Nach allem nämlich, was wir über die Arbeitsweise der Dichter jener Zeit und insbesondere Greenes wissen, ist es ohne weiteres klar, dass er mindestens für die Grundzüge der Hauptfabel irgend eine Quelle gehabt haben muss. Dass der Einfluss dieser unbekannten Quelle aber sehr gross war, ergibt sich aus verschiedenen charakteristischen Unterschieden von F. B. gegenüber den anderen Dramen Greenes.

Es sind hier zu nennen: Die unserem Dichter sonst fremden ausführlichen Schilderungen ländlicher Dinge, wie sie in F. B. vorkommen (die Jagd I 3—9, Beschreibung von Eduard und Margarete im Milchkeller I 35—90, Oxford IX 1—7, Serlsbys Besitzungen X 57—64); die gewisse Leichtfertigkeit, wie sie sich besonders in Sz. 12 u. 14 zeigt, gegenüber dem sonstigen moralischen Pathos Greenes; der für die nicht aus dem Volksbuch geschöpften Szenen unseres Dramas, aber durchaus nicht für Greene, typische Szenenschluss durch Einladung zum Essen, wie er sich in 7 (3, 4, 6, 7, 8, 14, 16) von den 11 in Betracht kommenden Szenen findet; die Doppelnatur von Miles, der nur in den aus der Bacon-Sage geschöpften Szenen Greeneschen Charakter trägt, sonst aber offenbar unter anderem Namen schon in der Quelle der Hauptfabel vorhanden war, und endlich der Charakter des Narren[1]), der mit seinem feinen Witz durchaus nicht ein Greenescher Clown, sondern der zweiten Natur von Miles verwandt ist. Weniger greifbar als diese Einzelheiten und vielleicht doch noch beweiskräftiger für unsern Zweck ist der Gesamtcharakter

1) Nach Eckhardt, Die lustige Person im älteren engl. Drama S. 262 ist Ralph Simnel der erste reine, vom Vice gar nicht mehr beeinflusste Narr im engl. Drama.

der Szenen der Hauptfabel, die im Gegensatz zu der sonstigen Eintönigkeit der Greeneschen Dramen einen lebendigen, mitunter zu scharf pointierten Dialogen gesteigerten Fluss der Handlung zeigen.

Der schlagfertige, aber auch leichtfertige „esprit" der französischen Dichtung weht uns unverkennbar aus diesen Szenen entgegen, und Frankreich oder Spanien wird auch, wie ich bestimmt glaube, unserm Dichter den Stoff dazu geliefert haben.

Greene hat sich offenbar eng an jene anzunehmende Vorstufe gehalten und dahinein Elemente anderer Herkunft, die Bacon-Szenen, verflochten, — eine Technik, die wir auch in den früheren Dramen Greenes fanden und noch deutlicher in den folgenden feststellen werden. Die Verknüpfungsstelle ist in F. B. noch deutlich erkennbar; denn es ist eigentlich ein Widerspruch, dass Eduard einerseits zur Erreichung seines Zieles die Hilfe eines Zauberers in Anspruch nehmen zu müssen glaubt und andrerseits doch Lacy nach Fressingfield sendet (Sz. 1). Der Knoten der Handlung hätte auch ohne Bacon und Bungay geschürzt und gelöst werden können. Das Verbindungsglied zwischen den beiden Quellen bildete Oxford.

Unter diesem Vorbehalt also, dass wir die unmittelbare Quelle Greenes nicht kennen, nenne ich die in der Hauptfabel hervortretenden Motive.

Am wichtigsten ist hier das durch Lylys „Euphues" in die englische Literatur eingeführte Motiv, dass ein Freund dem andern die Geliebte abspenstig macht, dieser aber die Freundschaft der Liebe vorzieht und verzichtet. Im romantischen Drama ist der Beraubte der dort üblichen Wahl der Personen gemäss meist ein Fürst, der nach anfänglichem Zorn seinem Untergebenen verzeiht. Ward[1]) führt mehrere Beispiele dieser Art an, von denen als Vorbild unserer Stelle Lylys „*Alexander and Campaspe*" zu betrachten ist.

Mit dem genannten Motiv ist das der Werbung durch Stellvertretung verbunden, das nach Gayley[2]) aus den Arthusromanzen stammt.

---

1) Ausgabe von F. B., S. XCV und 239.

2) R. E. C., S. 427.

Vorbild für Margarete, das *„Fair Maid of Fressingfield"*,[1]) war die Gestalt der ländlichen Schönheit, wie sie namentlich in den Balladen ausgebildet war. Man sang von einem *fair maid* von London,[2]) von Bristol,[3]) von Clifton;[4]) ein *„Fair maid of Manchester"* ist *Fair Em* in dem von F. B. beeinflussten gleichnamigen Drama.

Geschichtliches über die in unserm Drama auftretenden Fürstlichkeiten ist aus den Sonderausgaben von F. B.[5]) zu ersehen.

Bedeutung des Dramas. In der Entwickelung unseres Dichters bedeutet F. B. ein abermaliges Wachsen des Einflusses der Volksbücher, insbesondere der heimischen. Gleichzeitig wird ein anderer Zweig der volkstümlichen Dichtung, die Ballade, wirksam. Wie das fast völlige Verschwinden der mythologischen Anspielungen beweist, hat Greene die bisherige selbständige, wenn auch mit fremden, Lylyschen und Marloweschen, Kunstmitteln durchgeführte Behandlung seiner Stoffe aufgegeben und schliesst sich nunmehr eng an seine Quellen an. Er bewahrt hingegen seine alte Technik darin, dass er verschiedene Quellen mit einander verbindet.

Rein ästhetisch betrachtet steht F. B. ziemlich hoch. Wenn das Drama auch nicht einheitlich genug ist, um als Ganzes den modernen künstlerischen Ansprüchen zu genügen, so haben doch englische Naturwüchsigkeit und romanische Feinheit Szenen und Schilderungen darin geschaffen, die auch heute noch mit uneingeschränktem Genuss gelesen werden können.

---

1) So wird Margarete nicht nur „in einer szenischen Bemerkung der Quarto von 1899", wie Ward F. B., S. 196 sagt, sondern auch mehrmals im Text genannt.

2) Vgl. Chappell, *Popular Music of the olden time* S. 234.

3) Chappell S. 197.

4) Chappell S. 134.

5) Vgl. meine „Einleitung".

VI. George-a-Greene.

Inhalt. Eine Inhaltsangabe erübrigt sich bei diesem Drama, da dasselbe aus besonderen Gründen abschnittweise mit seiner Quelle verglichen werden wird.

Verfasserschaft. G. ist uns anonym überliefert, aber das uns erhaltene Exemplar trägt zwei durch den Buchbinder etwas beschädigte handschriftliche Eintragungen, welche lauten[1]): *„Written by . . . a minister who ac[ted] the piñers pt in it himself. Teste W. Shakespea[re]"* und *„Ed. Juby saith that y^s play was made by Ro. Gree[ne]"*. Diese Eintragungen sind zwar nicht beweisend für Greenes Verfasserschaft, zumal es zweifelhaft ist, ob Greene je ein *minister* war, und ob demnach die zweite Eintragung eine Korrektur oder eine Ergänzung der ersten sein soll,[2]) immerhin aber sind sie ein Beweis, dass man das Stück schon sehr früh Greene zugeschrieben hat.

Neuerdings ist Greenes Verfasserschaft wieder durch Gayley[3]) in Zweifel gezogen worden, weil die Sussex company, die nach dem Titelblatt der Ausgabe von 1599 das Stück spielte, niemals eins der unzweifelhaft echten Dramen Greenes besessen habe, und weil sich stilistische Eigentümlichkeiten in G. fänden. Der erste Grund ist nicht durchschlagend, und was den zweiten betrifft, so halte ich es für prinzipiell falsch, entgegen der Überlieferung auf Grund stilistischer Unterschiede ein Stück für unecht zu erklären, da jene Unterschiede sich meist auf den Einfluss verschiedener Quellen zurückführen lassen.

So erklärt es sich auch in G. durch Greenes engen Anschluss an das Volksbuch von George-a-Greene, wenn charakteristische Züge von Greenes Stil, wie Gayley bemerkt, sich hier seltener als in den übrigen Dramen unseres Dichters finden; dass sie aber überhaupt vorhanden sind, spricht gerade für Greenes Verfasserschaft. Für dieselbe spricht auch, dass Greene ein hei-

1) Nach *Huth-Library* XIV S. 116.

2) Vgl. *Huth-Library* I S. LXIX (Grosart) und 213 (Storojenko) und Gaylay, R. E. C., S. 401.

3) R. E. C., S. 418 ff.; auch von Fleay geschieht dasselbe, aber mit gänzlich unzureichenden Gründen (*Chronicle* I 264).

misches Volksbuch benutzte, und zwar in dieser getreuen Weise; denn die Technik, die darin zutage tritt, ist die unmittelbare Weiterentwicklung der in F. B. beobachteten. Endlich stellt Gayley selbst eine grosse Verwandtschaft der Metrik unseres Dramas mit der Greenes fest und sagt, dass es danach in die Nähe von J. IV. gehören würde, was nach den übrigen Kriterien tatsächlich der Fall ist.

Es spricht also eigentlich nichts gegen und vieles für Greenes Verfasserschaft, so dass wir auch fernerhin, der ältesten Überlieferung folgend, das Drama als ein Werk unseres Dichters zu betrachten haben werden.

Entstehungszeit. Bereits das erste Mal, wo wir von G. hören — es ist Henslowes Erwähnung einer Aufführung des Dramas am 29. Dezember 1593[1]) —, ist es nach Greenes Tode. Wir sind für die Datierung unseres Dramas also ganz auf innere Kriterien angewiesen. G. gehört nun, wie wir bereits früher sahen,[2]) mit F. B. und J. IV. zu den reiferen Dramen Greenes. Um die Stellung unseres Dramas innerhalb dieser Gruppe näher zu bestimmen, werden nicht stilistische Unterschiede herangezogen werden dürfen, da dieselben in der Verschiedenartigkeit der Quellen ihren Grund haben. Auch auf die Unterschiede in der Charakterzeichnung wird man nicht, wie Gilbert[3]) es tut, verweisen dürfen, da weder George in G. noch Königin Dorothea in J. IV. von Greene „geschaffen", sondern vielmehr unverändert aus den Quellen übernommen sind.

Wenn ich trotzdem an der alten Reihenfolge F. B. — G. — J. IV. festhalte, so geschieht es, weil die Benutzung von Volksbüchern als Quellen in G. auf ihrem Höhepunkt steht und unser Drama hierin also die durch Al., O. F. und F. B. gekennzeichnete Entwicklung zum Abschluss bringt, worauf J. IV., wie wir sehen werden, wieder ganz neue Bahnen einschlägt. G. ist demnach zwischen F. B. (zweite Hälfte 1589) und J. IV. (1590), also etwa in die erste Hälfte des Jahres 1590, zu setzen.

Quellen. Die Hauptquelle ist die Sage von George-a-Greene.

---

1) Gayley. R. E. C., S. 418.
2) Vgl. S. 17.
3) Selimus S. 73.

Der früheste erhaltene Druck eines Volksbuches, das dieselbe darstellt, stammt aus dem Jahre 1706.[1]) Ich muss daher zunächst die Vorstufe unseres Volksbuches untersuchen.

Der Herausgeber des Volksbuches von 1706, ein gewisser N. W., sagt von seiner Vorlage[2]): *„As for the history itself, its very easy to observe by its phraseology and manner of writing, that 'tis not very modern, but that the manuscript must at least have been as old as the days of Queen Elisabeth. Its lodged in a public library in the city of London, from which a copy was taken, and is now made publick, with no other alterations, than such as were necessary to make the sense tolerably congruous.“*

Es hat N. W. also eine Handschrift vorgelegen, und diese dürfte wohl wirklich aus den Tagen der Elisabeth gestammt haben.

Was die Änderungen N. W.s betrifft, so ist zunächst festzustellen, dass dieselben nicht etwa durch Greenes Drama bestimmt sein können, womit der Quellenwert unseres Volksbuches ja gleich Null werden würde. Da nämlich die Übereinstimmungen zwischen Volksbuch und Drama bis in Einzelheiten hinein sehr gross sind, so wäre das Volksbuch, wenn das Drama dafür überhaupt benutzt wurde, fast als eine Bearbeitung desselben zu bezeichnen. Eine solche Annahme widerspräche aber der Vorrede N. W.s, und ausserdem könnte dieser schwerlich alle mit dem König von Schottland des Dramas zusammenhängenden Züge, von denen sich im Volksbuch keine Spur findet, ausgemerzt haben, während es durchaus Greenes Technik war, zu einer Hauptquelle Züge anderer Herkunft hinzuzufügen. Wir können also in Hinblick auf den bekannten Charakter der Volksbücher mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass die Änderungen von N. W. nur darin bestanden, dass er die von ihm selbst deutlich bezeichneten Zutaten in Kap. 1 machte, dass er ebenfalls leicht erkennbare Übergänge zwischen den einzelnen Teilen der Erzählung hinzufügte, und dass er im übrigen wohl nur einige Umstellungen vornahm.

---

1) Abgedruckt von Thoms, *Early Prose Romances II.*

2) Seite XIX von Thoms' Abdruck.

Die Vorstufe unseres Volksbuches war also ein nach dem über die Änderungen N. W.s eben Gesagten leicht rekonstruierbares Volksbuch von George-a-Greene aus der Zeit der Elisabeth, das demnach auch die Quelle von G. gewesen sein könnte. Über das nähere Verhältnis wird uns, da die Änderungen N. W.s für unser Drama kaum in Betracht kommen, ein Vergleich von G. und dem Volksbuch aufklären.

Zunächst werde ich einige äusserliche Unterschiede zwischen dem Volksbuch und dem Drama besprechen.

Der englische König, der im Volksbuch vorkommt, ist Richard Löwenherz, im Drama ist es Eduard (ohne nähere Bezeichnung). Da solche Unterschiede gegenüber den Quellen in Greenes Dramen häufig sind, N. W. aber keinen Grund hatte, in dem Namen des Königs von seiner Vorlage abzuweichen und auch nichts derartiges in seiner Vorrede andeutet, so ist es wohl unzweifelhaft, dass Greene es war, der hier eine Änderung vorgenommen hat.

Mit dem Namen Richards hat Greene auch die Beziehung auf seinen Kreuzzug fallen lassen. Dass derselbe aber, wie in unserm Volksbuch, auch in seiner Quelle vorhanden war, zeigt sich deutlich in einem auch im Drama bewahrten Umstand, der nur im Zusammenhang mit dem Kreuzzug verständlich ist. Der Earl of Kendal erklärt nämlich, dass er nicht im eigenen Interesse, sondern in dem der Armen den Aufstand unternehmen wolle. Von einer Unterdrückung der Armen hören wir aber im Drama nichts, während sie im Volksbuch durch die Abwesenheit des Königs auf dem Kreuzzuge und die Schlechtigkeit seiner Vertreter erklärt wird. Ohne die Voraussetzung des Kreuzzuges ist es auch unverständlich, warum der König nicht gleich zu Anfang in den Kampf gegen die Rebellen eingreift. — Das Vorhandensein des Kreuzzuges in Greenes Quelle ist zugleich ein Beweis mehr, dass der König in derselben nicht Eduard, sondern Richard Löwenherz war.

Ferner hat Greene den Mannering des Volksbuches, der dort ein Diener des Earl of Kendal ist, in einen Sir Nicholas Mannering verwandelt. Er tat dies wohl, weil ein wirklicher Diener unter dem Einfluss der dramatischen Tradition leicht Clownscharakter

hätte annehmen können, was zu der Wichtigkeit seiner Rolle nicht gepasst hätte.

Eine nur scheinbare Schwierigkeit besteht darin, dass in G. Grime und ein „Justice" unterschieden werden, während im Volksbuch alles, was im Drama von diesen erzählt wird, dem Friedensrichter Grime zugeschrieben wird. Es ist nämlich im Drama eigentlich wohl ebenso gedacht, nur dass er einmal Grime und einmal Justice genannt wird, je nachdem seine persönlichen oder seine amtlichen Eigenschaften im Vordergrunde stehen. In dem von Dyce aufgestellten und allgemein angenommenen Personenverzeichnis von G. ist demnach der „justice" zu streichen.

Ich gehe nunmehr zur abschnittweisen Vergleichung des Volksbuches mit dem Drama über.[1])

V. 1—166: Der Earl of Kendal versichert seinen Anhängern Lord Bonfield, Sir Gilbert Armstrong und Sir Nicholas Mannering, dass er durch seinen Kriegszug die Armen befreien oder selbst sterben werde. Durch John, den Boten zwischen den Aufständigen und dem König Jakob von Schottland, erfahren wir, dass die Verbündeten sich demnächst vereinigen wollen. Kendal kündigt seinen Genossen Standeserhöhungen nach dem Siege an und sendet Mannering nach Wakefield, um von der königstreuen Stadt unter Androhung der schwersten Strafen Lebensmittel für die Aufständigen zu fordern. In der nächsten Szene finden wir Mannering vor dem Friedensrichter Grime und den Ratsherren von Wakefield. George fordert Mannering auf, vor der Richterbank, die die Person des Königs vertrete, den Hut zu ziehen. Als Mannering sich auf sein Schreiben mit den Siegeln der mächtigen Fürsten beruft, zerreisst George das Schreiben und zwingt Mannering, die Siegel zu verschlucken.

Diese Vorgänge werden in mehreren grösseren Abschnitten von Kap. 4 des Volksbuches bis in die Einzelheiten hinein genau ebenso erzählt, nur dass im Volksbuch ein Bailiff der Versammlung in Wakefield präsidiert, während Grime nur zu den Mitgliedern derselben gehört.

Keine Entsprechung im Volksbuch haben allein die Verse 19—34, die Botschaft Johns (19—29) und die Ankündigung der Standeserhöhung an die Genossen Kendals (30—34).

1) Ich zitiere G. nach der Ausgabe in der *Huth-Library*. Bd. XIV.

Von John wie überhaupt von allen mit dem König von Schottland zusammenhängenden Personen und Ereignissen hören wir im Volksbuch nichts.

V. 30—34 sind geschrieben nach dem Muster der Stelle in Tam. I 1 2, wo Tamerlan seinen Getreuen Königskronen verspricht.

Ferner findet sich eine direkte Erwähnung des Namens Tamerlan und gleichzeitig ein dem Marloweschen Drama entsprechender Stil in den dem Inhalt nach auch im Volksbuch vorhandenen Versen 46 ff.:

Well, hye thee to Wakefield, bid the Towne
To send me all provision that I want;
Least I, like martiall Tamburlaine, lay waste
Their bordering countries, leaving none alive
That contradicts my Commission.

V. 167—195: Es treten auf der alte Musgrove und sein Sohn Cuddie. Dieser bittet seinen Vater, eingedenk der alten Feindschaft zwischen den Schotten und den Musgroves und seines hohen Alters, ihm sein Schloss zu übergeben. Der alte Musgrove weist das aber mit Entrüstung zurück: Wo er gelebt habe, wolle er auch sterben.

Diese Szene hat keine Entsprechung im Volksbuch; wohl aber erfahren wir in demselben verschiedenes von den Musgroves, was bei Greene nicht erzählt wird, z. B. (Kap. 6), dass George einen Spion der Aufständischen vor dem Schloss der Musgroves aufknüpfte.

Über die Herkunft unserer Szene wird später gesprochen werden.

V. 196—277: Lord Bonfield und Sir Gilbert Armstrong werben um Bettris, die Tochter Grimes, der die Aufständigen wider seinen Willen hat freundlich aufnehmen müssen. Grime beklagt sich seinen Gästen gegenüber, dass Bettris durchaus den armen George-a-Greene zum Gatten haben wolle. Kendal und Mannering bringen nun die Nachricht von der Behandlung, die letzterer durch George erfahren hat. Bettris weist auch jetzt, wie sie es schon früher getan hatte, Bonfields Werbung zurück. Die Aufständigen entfernen sich, indem sie versprechen, Bettris das Haupt Georges zu senden und bei ihrer Rückkehr wieder vorzusprechen. Kendal kündigt an, dass Mannering das Heer führen

soll, und dass die drei anderen sich verkleidet nach Wakefield begeben werden.

Diese Vorgänge werden in Kap. 5 des Volksbuches genau ebenso erzählt; der einzige Unterschied ist, dass Kendal im Volksbuch von Anfang an mit Bonfield und Armstrong zusammen ist und Mannering später allein hinzukommt.

Bemerkenswert ist, dass Greene Bettris einmal in einer offenbar einer Ballade entnommenen Strophe sprechen lässt:

I care not for Earle, nor yet for Knight,
Nor Baron that is so bold:
For George a Greene, the merrie Pinder
He hath my heart in hold.

V. 279—384: König Jakob, der mit Lord Humes und Soldaten auftritt, erhält die Nachricht, dass Kendal bei Scrasblesea zu ihm stossen wolle. Da sieht der König einen hübschen Jungen, und als er von ihm hört, er sei Eduard, der Sohn von John-a-Barley, und seine Mutter sei mit der Dienerschaft allein im Schloss, lässt er seinen Diener John an das Tor klopfen. Als Jane-a-Barley erscheint, bittet Jakob um Einlass, da er schon lange um ihre Liebe werbe und ihr Gatte nicht zu Hause sei. Der König wird zunächst von dem jungen Eduard selbst und dann von seiner Mutter zurückgewiesen, droht aber schliesslich, Eduard zu töten. Da bittet dieser selbst darum, dass seine Mutter zu seiner Rettung nichts Unehrenhaftes tue. Als er eben sterben soll, kommt ein Bote mit der Nachricht von Musgroves Herannahen. Jakob ruft nach seinem Pferde, aber gleich darauf sehen wir ihn als Musgroves Gefangenen. Dann tritt Cuddie auf und meldet seinem Vater, dass ihnen das Feld gehöre und Humes von seiner Hand erschlagen sei. Die Sieger werden von Jane in ihr Schloss eingeladen; höhnisch bemerkt sie, sie sollten auch König Jakob mitbringen.

Von dieser Szene findet sich im Volksbuch nichts. Ich habe auch nicht entdecken können, woher Greene die Erzählung von Jane-a-Barley und ihrem Knaben geschöpft hat. Über einen etwaigen Zusammenhang unserer Szene mit den übrigen nicht aus dem Volksbuch stammenden Elementen des Dramas kann erst später gehandelt werden.

V. 385—622: George klagt in einem Monolog, dass seine Liebessehnsucht um Bettris noch nicht erfüllt sei. Dies hört sein Diener Jenkin, und es entspinnt sich eine Unterhaltung, die hauptsächlich aus Clownsscherzen Jenkins besteht, worauf dieser zur Aufsicht in Georges Felder gesandt wird. Es treten dann in Verkleidung Kendal, Bonfield und Armstrong mit einer Schaar Leuten auf und verstecken sich, nachdem Kendal uns mitgeteilt hat, dass sie ihre Pferde ins Korn geschickt haben und nun auf George warten wollen. Jenkin berichtet seinem Herrn, dass er drei Pferde im Korn getroffen hat, und wird beauftragt, sie in den Pfandstall zu treiben. Als er dies tun will, hält Kendal ihn auf, worauf er George herbeiruft. Dieser fordert die Verkleideten zunächst auf, den Schaden, den ihre Pferde getan haben, zu ersetzen; als aber Kendal im Laufe des Wortwechsels den König beleidigt, schlägt ihn George. Kendal glaubt, dass jetzt der Augenblick gekommen ist, sich des Flurhüters zu bemächtigen, und ruft die Soldaten aus dem Hinterhalt hervor. Da nimmt George seine Zuflucht zur List. Er meint, er habe doch für seinen Herrn eintreten müssen, und Bonfield sagt, er spreche wie ein Ehrenmann. Kendal fordert ihn auf, Wakefield zu verlassen und ihm zu folgen. George will dies nur tun, wenn Kendal dem König gehorsam sei, schliesslich aber stellt er sich so, als ob er nur überzeugt sein wolle, dass die Aufständigen auch siegen würden. Dafür genüge ihm aber nicht eine Prophezeiung, die dem Earl geworden war, wonach der englische König in London vor ihm und König Jakob den Hut lüften würde. Es solle vielmehr noch ein Wahrsager befragt werden, der im nahen Walde wohne, und zu dem Jenkin ihn führen würde. Nachdem Kendel noch versprochen hat, alles getreulich zu berichten, lädt George sie in sein Haus ein.

Die Übereinstimmung zwischen Drama und Volksbuch ist hier sehr gross. Letzteres erzählt dieselben Vorgänge bis in die Einzelheiten hinein genau ebenso in dem ersten grösseren Teil von Kap. 8, dessen Schluss für V. 684—780 verwendet ist.

Es finden sich sogar wörtliche Anklänge. So heisst es bei Greene V. 535 ff.:

Kendal: — — — — — — — — — — — —
Men that, before a mouth be full expirae,
Will be King Edwards betters in the land.
George: *King Edwards better[s]: rebell, thou liest.*
George strikes him.
Bonfild: *Villaine, what hast thou done? thou hast stroke an Earl.*
George: *Why, what care I? A poore man that is true,*
Is better then an Earle, if he be false:
Traitors reape no better favours at my hands.

Die entsprechende Stelle im Volksbuch lautet: *The earl — — — — told him, „That he — — — — had affronted one, that e're long would be King Richard's better." The word was no sooner from his lips, but George who could not endure such indignity breath'd against his sovereign, struck him with his staff a sound blow betwixt his neck and shoulders, telling him 'that he ly'd like a traitor, and he would make it good upon his carcass'. At which Mannering stepping forth, told him, „That he was a villain, and had struck an Earl."*

Nur für die Szenen mit Jenkin findet sieh nichts Entsprechendes im Volksbuch, wo Georges Diener nicht diesen Namen führt, sondern nur schlechthin als *„boy"* oder *„man"* bezeichnet wird und eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Offenbar sind die Jenkin-Szenen zum grössten Teil aus der dramatischen Clownstradition geflossen, aber es muss dahingestellt bleiben, ob seine Rolle nicht sonst in der George-Sage, etwa parallel der von Miles im Bacon-Volksbuch, etwas weiter ausgebildet war.

Dass in Kendals Prophezeiung im Volksbuch König Jakob nicht genannt wird, versteht sich bereits von selbst. Es ist aber bemerkenswert, dass die Prophezeiung sich im Volksbuch zweimal findet, an unserer Stelle und in Kap. 4. Da sie dort zwischen den beiden für unser Drama verwendeten Stellen steht, scheint sie erst von N. W. hinzugefügt worden zu sein, der dies dann vergass und sie an der ursprünglichen Stelle noch einmal brachte. Greene scheint hier also die Reihenfolge des ursprünglichen Volksbuches besser bewahrt zu haben als N. W.s Redaktion.[1])

1) Da die Prophezeiung sich bereits im Volksbuch findet, liegt hier nicht, wie Hübener, Einfluss von Molowe's Tamburlaine S. 33 meint, ein Einfluss von Tam. vor.

V. 623—683: Greenes Diener Wily tritt als Frau verkleidet auf und sagt uns, dass er Bettris aus dem Hause ihres Vaters schaffen wolle. Als er klopft, erscheint Grime, und Wily sagt ihm, er sei eine Näherin und wolle zu seiner Tochter. Grime fragt, ob sie nicht etwa von George-a-Grene mit Briefen an seine Tochter gesandt sei, aber Wily stellt sich, als ob er nie etwas von diesem gehört habe. Auf Grimes Bedenken wegen seines verhüllten Gesichtes erklärt er, er habe Zahnweh, und enthüllt sein Gesicht. Grime verliebt sich auf der Stelle in ihn und lässt ihn hinein. Nachdem Grime uns in einem Monolog gesagt hat, dass er die Näherin zu seiner Frau machen wolle, erscheint Bettris in Wilys Kleidern. Grime entlässt sie freundlich, und Bettris macht sich auf den Weg zu George.

Die entsprechenden Vorgänge werden in Kap. 9 des Volksbuches erzählt. Wily ist dort (Anf. von Kap. 9) ebenfalls als Näherin verkleidet und verhüllt sein Gesicht, weil er angeblich Zahnschmerzen hat, und Grime verliebt sich ebenfalls in Wily (Ende von Kap. 9), im übrigen aber weicht die Schilderung etwas von der Greenes ab, weil die ganze Episode später angesetzt ist als in unserm Drama; das Volksbuch hat dafür in Kap. 5 einen Bericht, wie die Liebenden, ebenfalls durch Vermittelung von Wily, zum ersten Mal in Verbindung treten, wozu bei Greene sich nichts Entsprechendes findet. — Es ist nicht zu entscheiden, ob hier Greene oder N. W. von ihrer Vorlage abgewichen sind, oder ob unserm Dichter hier eine andere Fassung der Sage vorlag.

V. 684—780: Kendal, Bonfield und Armstrong kommen, von Jenkin geführt, verkleidet bei dem Hause des angeblichen Wahrsagers an. George tritt auf ihr Klopfen heraus, als Wahrsager verkleidet. Er sagt ihnen, wer sie wirklich sind, und prophezeit, dass sie verlieren würden, aber nicht durch den König, sondern durch einen geringeren Mann, nämlich George-a-Greene. Kendal schwört, das solle nicht geschehen, sondern er werde den Flurhüter vor König Eduards Antlitz ermorden. Da lässt George sich seinen Stock geben, und nach kurzem Kampf tötet er Armstrong und nimmt die beiden andern gefangen. Diese übergibt er in der nächsten Szene dann dem Friedensrichter.

Diese Vorgänge erzählt unser Volksbuch in ähn-

licher Weise am Schluss des 8. Kapitels in unmittelbarem Anschluss an die bei Greene V. 453—622 erzählten Ereignisse. Die Übereinstimmung ist hier aber nicht so gross wie in jenen früheren Szenen. Ausserdem befindet sich im Volksbuch Armstrong nicht bei ihnen, sondern wird von Cuddie Musgrove gefangen genommen, der nach London eilt, um ihn dem aus dem Heiligen Lande zurückkehrenden Könige zu übergeben. — Augenscheinlich ist hier dieselbe Ursache wirksam, die V. 623—683 die Unterschiede zwischen Volksbuch und Drama bewirkt hatte.

V. 781—833: George klagt in einem Monolog, dass Bettris immer noch nicht sein sei. Jenkin kommt hinzu und sagt, er sei jetzt ein Zauberer, wie sein Herr heute ein Wahrsager gewesen sei, und wolle ihm seine Geliebte herzaubern. Nachdem er verschiedene Zeremonien ausgeführt hat, die eine Parodie der Zauberszenen darstellen, erscheint Bettris. Sie berichtet, dass sie von Wily befreit worden sei, der noch in ihren Kleidern in ihrer Kammer stecke. Jenkin wird beauftragt nach ihm zu sehen, und George und Bettris gehen in Georges Hütte.

Abgesehen von der Vereinigung von George und Bettris, über die wir im Volksbuch (Anf. von Kap. 10) kurz unterrichtet werden, hat diese ja grösstenteils aus Clownsspässen bestehende Szene keine Entsprechung im Volksbuch.

In unserer Szene befindet sich auch eine Parallele zu einer Stelle aus dem Anfang von F. B. Wie dort Ralph sagt, er werde Eduard seine Geliebte verschaffen, und dafür einen neuen Rock versprochen erhält, so fragt Jenkin in „George-a-Greene", was er bekommen werde, wenn er ihm die Geliebte zur Stelle schaffe, und erhält ein Gewand.

V. 834—944: Es treten auf König Eduard, König Jakob, Lord Warwick, der junge Cuddie und weiteres Gefolge. Jakob gibt auf die Vorwürfe Eduards sein Unrecht zu. Die Könige erklären, dass der Sieg der Engländer der Tapferkeit der Musgroves zuzuschreiben ist. Als Cuddie rühmend den Namen von George-a-Greene nennt, erkundigt sich Eduard nach diesem Mann, von dem er schon so viel gehört habe. Cuddie sagt, er kenne ihn auch nicht persönlich, aber Lord Warwick berichtet, dass George ihn einmal geschlagen habe, und schildert ihn dann näher. Der König spricht den Wunsch aus, ihn kennen zu lernen. Da bringt

man den gefangenen Kendal herein. Cuddie berichtet, George habe ihn gefangen, und zwar sei es folgendermassen zugegangen: Kendal, Bonfield und Armstrong seien verkleidet in die Stadt Wakefield gekommen, George habe dies gehört und sie zu Boden geschlagen, und wäre nicht Hilfe gekommen, so hätte er sie in seinem Weizenfeld getötet. Auf Eduards Frage, was George sich zur Belohnung wünsche, sagt Cuddie, George habe ihn beauftragt, für ihn um das Leben der Aufständigen zu bitten. Kendal wird demgemäss auf Lebenszeit in den Tower geschickt. Nachdem Eduard dann noch vor seinen Gefangenen den Hut gelüftet hat, kündigt er an, dass er mit König Jakob und einigen andern eine Reise nach dem Norden machen wolle, um George kennen zu lernen.

Im Volksbuch (Kap. 11) werden die entsprechenden Vorgänge mit den durch die bisherigen Abweichungen des Volksbuches bedingten Unterschieden erzählt, nämlich dass Cuddie nach London kommt, um dem Könige seinen Gefangenen Armstrong zu übergeben, und dabei von ihrem Siege über die Schotten berichtet, der zum grossen Teil dadurch herbeigeführt worden sei, dass George einen Spion der Aufständigen gefangen genommen habe. Nachdem Kendal und seine Genossen in den Tower geschickt sind, beschliesst der König, mit dem Earl of Leicester, seinem Gefährten in dem Heiligen Kriege, eine Reise nach dem Norden zu machen.

Im Volksbuch kommt ausser dem schottischen Könige auch sein Gefährte Lord Warwick, der bisher im Drama ebenfalls nicht erwähnt ist, nicht vor. Ausserdem finden sich in dieser Szene verschiedene Ungereimtheiten. So berichtet Lord Warwick, dass er von George geschlagen worden sei, während dies im Drama von dem Earl of Kendal erzählt wird. Ferner sagt Cuddie V. 866, dass er George nie gesehen habe, und V. 913 *„This at their parting George did say to me“*.[1]) Sodann fehlt in Cuddies Bericht gerade das Wichtigste, nämlich wie George wirklich Kendal gefangen nahm, und endlich kommt der die Prophezeiung erfüllende Gruss des Königs ganz unmotiviert.

Über den Grund dieser auffallenden Erscheinungen wird später gesprochen werden.

1) Auf diesen Widerspruch hat bereits Dyce hingewiesen.

V. 945—992. Es treten auf Robin Hood, seine Geliebte Marian und seine Gefolgsleute Scarlet und Much. Robin fragt Marian, warum sie traurig sei. Sie antwortet, weil man überall George und Bettris preisen höre, und ihr und Robins Ruhm dadurch verdunkelt werde. Robin will sie beschwichtigen, aber sie besteht darauf, dass Robin nach Wakefield gehe und George besiege. Robin erklärt sich bereit, und Scarlet, Much und Marian beschliessen mit ihm zu ziehen, — letztere, um Bettris kennen zu lernen.

In Kap. 7 des Volksbuches wird dasselbe berichtet, nur ziehen dort Slathbatch, Little John und der Fryar mit Robin, während im Drama Scarlet und Much die Stöcke von diesen mitnehmen wollen.

Es könnte hier Greene's Quelle von unserm Volksbuch oder N. W. von seiner Vorlage abgewichen sein, wahrscheinlich liegt aber eine der bekannten Namensänderungen Greenes vor. Die Quelle, aus der er seine Namen schöpfte, waren andere Fassungen der Robin Hood-Sage, insbesondere wahrscheinlich Balladen, von deren Einfluss auf eine spätere Robin Hood-Episode unseres Dramas ich noch berichten werde.

V. 993—1067: Diese Verse enthalten eine Clownszene zwischen Jenkin und einem Schuhmacher von Wakefield. Dieser will ihn nämlich auf Grund eines Privilegs der Schuhmacher dieser Stadt durchprügeln, weil er seinen Stock auf den Schultern getragen und nicht hinter sich her geschleift hatte, Jenkin aber geht dem Kampf durch einen Clownsstreich aus dem Wege.

Von jener Sitte als einer in Breadstead bestehenden wird in Kap. 12 des Volksbuches berichtet, welches Greene noch einmal für eine spätere Szene verwendet. Da in dieser der Ort der Handlung wie im Volksbuch Breadstead ist, und da Jenkin ausserdem an einer früheren Stelle unseres Dramas nach „Badfort" gesandt wird, so sieht man, dass hier Flüchtigkeiten Greenes hinsichtlich der geographischen Namen vorliegen.

V. 1068—1137: George und Bettris sehen drei Männer durch das Korn brechen; es sind Robin Hood und seine Leute. George fordert sie auf umzukehren, sie aber weigern sich, da sie drei, er aber nur einer sei. Da sagt George, wenn sie auch Robin Hood und seine Leute wären, würde er sie doch zurücktreiben.

Er überwindet nun zuerst Scarlet und Much und beginnt dann den Kampf mit Robin Hood. Dieser ruft ihm bald zu, vom Kampfe abzulassen, und gibt sich zu erkennen. Er sagt, er sei mit Marian und seinen Leuten hergekommen, um ihn zu besuchen. George ist darüber sehr erfreut und lädt sie in sein Haus ein.

Das Volksbuch erzählt dieselben Vorgänge in Kap. 10; selbstverständlich sind die Namen von Robins Leuten hier dieselben wie in Kap. 7.

Besonders eng sind die Übereinstimmungen zwischen V. 1113—1117 und 1122—1128 und der entsprechenden Stelle des Volksbuches. Bei Greene heisst es:

Rob. Hood: *Stay, George, for here I do protest,*
Thou art the stoutest champion that ever I
Layd handes upon.
George: *Soft, you sir! by your leave, you lye*
You never yet laid hands on me.
— — — — — — — — — — — —
George: *Who art thou?*
Rob. Hood: *Why, Robin Hood:*
I am come hither with my Marian
And these my yeomen for to visit thee.
George: *Robin Hood?*
Next to King Edward art thou leefe to me.
Welcome, sweet Robin, welcome, mayd Marian.

Die entsprechende Stelle des Volksbuches lautet: . . . *(saith Robin) "Hold thy hand, noble pindar, for I protest thou art the stoutest man that I ever yet laid my hand on." To whom the Pindar reply'd, „Recall thy words, for thou never yet laid my (= me) hand on". Robin reply'd, 'Nor will I, noble George, but in courtesie. Know then, I am Robin Hood, this is my Mariana, and these my bold yeomen, who are come as far as the forest of Sheerwood only to prove thy valour, and to be spectators of Beatrices beauty, both which I have found to exceed that liberal report which fame has given out of them'. At which words the Pindar embraced him, and told him 'that, next to King Richard, he was the man he most*

honoured, and craved pardon of Matilda, otherwise called maid Mariana.

Zwischen den zu dieser Stelle stimmenden Versen Greenes findet sich eine Rede Robins, die eigentlich eine Strophe aus der Ballade von *„Robin Hood and the Pindar of Wakefield"* ist. Es heisst nämlich V. 1118—1121:

Rob. Hood: *George, wilt thou forsake Wakefield*
And go [to the green-wood] with me?
Two liveries will I give thee everie yeere
And forty crownes shall be thy fee.

In der uns erhaltenen Fassung der Ballade[1]) heisst es:

And wilt thou forsake the pindar his craft,
And go to the green-wood with me?
Thou shalt have a livery twice in the year,
The one green, the other brown [shall be].

V. 1138—1261: König Eduard und König Jakob kommen auf ihrer Reise verkleidet in Breadstead an. Sie treffen bald auf einen Schuhmacher, der sie auffordert, ihre Stöcke hinter sich herzuschleifen, statt sie auf der Schulter zu tragen. Die Könige tun es. Da treten Robin Hood und George verkleidet auf und schelten sie feige Bauern. Als ein Schuhmacher auch George auffordert, den Stock von der Schulter herabzunehmen, tut er es nicht, sondern ficht mit den Schuhmachern und überwindet sie. Nachdem er erkannt ist, lädt er alle zum Trinken auf dem Marktplatz ein. Während sie dabei sind, bringen Warwick und andere Edelleute die königlichen Gewänder herein. George und die übrigen knien vor Eduard nieder und erhalten Verzeihung. Als Gnade erbittet sich George vom König, dass er Grime zur Einwilligung in seine Hochzeit mit Bettris veranlasse, was ihm zugesagt wird.

Das Volksbuch erzählt diese Vorgänge mit einer bis ins einzelne gehenden Übereinstimmung in dem ersten grösseren Teil des 12. Kapitels. Selbstverständlich ist König Richard hier von Leicester und Cuddie begleitet; Leicester bringt auch statt Warwick die königlichen Gewänder.

V. 1262—1300: Diese Szene besteht aus Clownsscherzen

1) Abgedruckt in den Greene-Ausgaben von Dyce und Grosart.

Jenkins, der zuletzt die Ankunft der Musgroves und Grimes mit Wily ankündigt, und hat keine Entsprechung im Volksbuch.

V. 1301—1381 (Schluss): Der alte Musgrove, von Cuddie dem Könige vorgestellt, übergibt diesem das Schwert König Jakobs und wird mit demselben von Eduard zum Ritter geschlagen; ausserdem erhält er Schloss Medellom (Dyce = Midleham) geschenkt. Der König wendet sich darauf zu George, Bettris und Grime. Dieser willigt in die Hochzeit zwischen George und seiner Tochter, wenn George ihm seine hübsche Botin als Frau überlasse. George gesteht dies zu. Kaum hat aber Grime daraufhin George seine Tochter übergeben, da wirft Wily seine Kleider ab. Grime überlässt George dennoch seine Tochter und seine Ländereien. Der König schenkt ihm auch noch viel Grund und Boden und will ihn zum Ritter schlagen, aber auf seinen eigenen Wunsch darf George ein Yeoman bleiben. George, der das Lösegeld für König Jakob festsetzen soll, bestimmt, dass er die Schäden wieder gut machen muss, die er den Border-Gegenden zugefügt hat. Eduard kündigt dann noch an, dass er Jane-a-Barley besuchen wolle, um zu sehen, ob sie wirklich so schön sei, wie Jakob berichte, und bestätigt endlich den Schuhmachern die Sitte mit den Stöcken als Privileg.

Abgesehen von dem zwischen dem König und den Musgroves spielenden ersten Teil dieser Szene und der Erwähnung Jakobs und Jane-a-Barleys entspricht sie genau dem Schluss des 12. Kapitels des Volksbuches; auch dort wird zuletzt von der abgelehnten Standeserhöhung Georges, von der Prellung Grimes und — ebenfalls ganz am Schluss — von der Privilegierung der Schuhmacher berichtet.

Der erste Teil unserer Szene, zu dem im Volksbuch sich nichts Entsprechendes findet, handelt, wie wir sahen, von den Musgroves. Wir erinnern uns dabei, dass es sich stets um König Jakob und die Musgroves handelte, wenn Szenen, wo anderweitiger literarischer Einfluss nicht in Frage kam, nicht zum Volksbuch stimmten. König Jakob und die Musgroves entstammen unzweifelhaft derselben Quelle, da auf ihre altererbte Feindschaft das meiste von ihnen Berichtete sich gründet. Da nun Jakob, wie wir gesehen haben, ursprünglich nicht im Volksbuch vorhanden war, so werden wir dasselbe auch für das im Drama von den Mus-

groves Erzählte annehmen müssen. Ferner ist es ausgeschlossen, dass Greene eine andere Fassung der Sage in diesem Punkte vorlag, weil so wichtige Dinge, wie es die an Jakob und seine Feindschaft mit den Musgroves anknüpfenden sind, wenn sie einmal überhaupt in der Sage vorhanden waren, unmöglich in irgend einer Version derselben völlig fehlen könnten.

Greene muss also das von Jakob und den Musgroves Erzählte aus einer von der George-Sage unabhängigen Quelle geschöpft haben. Ob auch die Szene mit Jane-a-Barley in der Nebenquelle vorkam, oder ob sie erst von Greene eingeflochten wurde, lässt sich nicht entscheiden, da sie episodenhaft und für den Zusammenhang der Nebenfabel entbehrlich ist, sich dieser andrerseits aber auch ohne Widerspruch einfügt.

Nachdem nun der Vergleich mit unserm Volksbuch beendet ist, können wir unter Einbeziehung des früher über das Verhältnis von N.W. zu seiner Vorlage Festgestellten das Ergebnis unserer Quellenuntersuchung dahin zusammenfassen: Die Übereinstimmungen zwischen Drama und Volksbuch sind so gross, dass Greenes Quelle mit der Vorlage von N.W. entweder identisch gewesen sein oder ihr wenigstens sehr nahe gestanden haben muss. — Von Kap. 4 an, wo der Bericht über den Aufruhr Kendals beginnt, sind alle Kapitel des Volksbuches bis zum letzten (12.) mit Ausnahme von Kap. 6 zum grössten Teil für das Drama verwendet. Der Anschluss Greenes an seine Quelle ist so eng, dass abgesehen von den Szenen mit Jenkin nur geringe literarische Einflüsse (Tam., Balladen) zu bemerken sind. — In die aus dem Volksbuch geschöpften Szenen hat Greene Elemente verflochten, die einer noch unbekannten Nebenquelle über den Kampf der Musgroves gegen König Jakob von Schottland entstammen.

Zum Schluss will ich noch angeben, in welcher Weise sich die Verse des Dramas auf die beiden Quellen verteilen; ich setze dabei die wesentlich aus der literarischen Tradition geflossenen Szenen mit Jenkin (bei der Hauptquelle) und die mit Jane-a-Barley, deren Zugehörigkeit zur Nebenfabel nicht erweisbar ist, in eckige Klammern.

Aus dem Volksbuch von George-a-Greene stammen:

V. 1—18, 30—166, 196—278, [385—452], 453—459, [460—491,] 492—787, [788—833], 945—992, [993—1068], 1069—1261, [1262 bis 1300].

Aus der Nebenquelle stammen: V. 19—29, 167—195, [279—384].

Mischszenen, zu denen beide Quellen beigesteuert haben, sind: V. 834—944 und 1301—1381.

Bedeutung des Dramas: G. zieht, was die Entwicklung von Greenes Dramatik betrifft, die äussersten Folgerungen der in F. B. hervortretenden Tendenzen. Ein heimisches Volksbuch wird nicht nur mehr für einige Motive und Szenen verwendet, sondern bildet die Hauptquelle, und auch die Nebenquelle ist vielleicht ein Volksbuch. Mit dem Einfluss der Volksbücher, der somit in Greenes Dramen bisher stetig grösser geworden war, ist auch der der Balladen gewachsen. Hingegen ist Lylys und Marlowes Einfluss kaum noch bemerkbar, da Greene sich noch enger als in F. B. an seine Quellen anschliesst. Eigene Arbeit Greenes tritt hauptsächlich noch darin hervor, dass er verschiedene Quellen zu einer Einheit zu verschmelzen versucht, was ihm aber wie in den meisten seiner Dramen nicht völlig gelungen ist.

Künstlerisch betrachtet hat G. als getreue Bearbeitung eines Volksbuches alle Vorzüge desselben, die die Kritiker zu hohen Lobsprüchen veranlasst haben,[1]) und wenn Greene auch, wie meine Quellenuntersuchung gezeigt hat, jene vortrefflichen Eigenschaften seines Dramas nicht selbst geschaffen hat, so ist es doch in der Tat ein Verdienst, dass er als einer der bedeutendsten und gelehrtesten Schriftsteller seiner Zeit der Volksdichtung einen Platz auf der Bühne bereiten half. Greenes Bevorzugung der Volksbücher ist seine eigenartigste Tat auf dramatischem Gebiet.

VII. James the Fourth.

Inhalt: J. IV. ist ein Rahmenstück. Es wird nämlich angenommen, dass das eigentliche Drama von einer Person des Rahmens, dem Schotten Bohan, verfasst ist und dieser es vor Oberon aufführen lässt.

1) Vgl. besonders *Huth-Library* I XXI u. XXII.

Der Inhalt des Rahmens ist folgender: Der Schotte Bohan wird mit seinen zwei Söhnen Nano und Slipper durch Oberon und seine „Antics" aus einem Grabe aufgescheucht. Oberon ist sehr freundlich zu Bohan, wird aber von diesem schroff zurückgewiesen, bis er ihm seine Macht zeigt, indem er sein Schwert in der Scheide festzaubert. Bohan muss ihm nun seine Lebensgeschichte erzählen, wie er sich in das Grab zurückgezogen hat, weil er mit der ganzen Welt zerfallen ist. Darauf gibt Oberon sich als Feenkönig zu erkennen und sagt, er liebe Bohan und habe ihn durch den Tanz seiner Feen erfreuen wollen. Aber Bohan lässt seine Söhne tanzen, weil er meint, sie verständen es besser als die Feen, wofür Oberon sie belohnt, indem er den Zwerg Nano mit Witz, Schönheit und der Aussicht auf Aufnahme in den Dienst einer Königin, den Clown Slipper mit einem Wanderleben und dem Versprechen seiner Hilfe in der Not beschenkt. Schliesslich sagt Bohan, da Oberon ein König sei, wolle er ihm zeigen, warum er die Welt hasse, und ihm ein Schauspiel vorführen, in dem ein leichtsinniger König durch Schmeichler verführt werde.

Zu dem Rahmen gehören noch Szenen zwischen Oberon, Bohan und den Feen, die zwischen die einzelnen Akte eingelegt sind. Der Inhalt sind Betrachtungen über die Handlung des eigentlichen Dramas, wobei Oberon in dem Zwischenspiel zwischen den beiden ersten Akten die Vergänglichkeit königlicher Macht durch eine Anzahl Dumb Shows illustriert.

Der Inhalt des eigentlichen Dramas ist folgender: Jakob IV., der König von Schottland, ist gerade mit Dorothea, der Tochter des englischen Königs Heinrich, vermählt worden, hat sich aber schon in der Kirche in Ida, die Tochter der Gräfin von Arran, verliebt. Er wirbt um sie, während seine Gattin ihren abreisenden Vater zum Schiff begleitet, wird aber zurückgewiesen.

Während er darüber klagt, nähert sich ihm Ateukin, den er bisher noch nicht kannte, und verspricht, ihm zur Erfüllung seines Wunsches zu verhelfen. Darauf nimmt Ateukin einen früheren Bekannten, den „scholler" Andrew, und die Söhne Bohans in seinen Dienst, von denen er Nano der Königin zu schenken beschliesst.

Es folgen nun ein Gespräch zwischen dem englischen Lord

Eustace und seinem schottischen Freund Sir Bartram [sic], worin wir einiges über die Zustände in Schottland hören, und eine moralisierende Unterhaltung zwischen Ida und ihrer Mutter. In der nächsten Szene finden wir Eustace, der Briefe an die Gräfin von Arran zu überbringen hatte, im Gespräch mit Ida. Ateukin kommt dazu und überbringt des Königs zweite Werbung, wird aber auch zurückgewiesen. Die Unzufriedenheit der schottischen Grossen mit den Zuständen im Lande ist inzwischen so stark geworden, dass sie der Königin die Untreue ihres Gatten und ihren Entschluss, den Hof zu verlassen, mitteilen. Dorothea will nicht an eine wirkliche Schuld des Königs glauben und bittet sie unter Hinweis auf ihre Pflicht gegen das Land zu bleiben, aber Jakob erscheint und entlässt sie. Darauf bringt Ateukin dem König die Nachricht, dass Ida seine Werbung zum zweiten Mal zurückgewiesen hat, und veranlasst ihn, den Befehl zu Dorotheas Ermordung zu geben, indem er ihr Leben als das Haupthindernis zur Erfüllung seines Wunsches bezeichnet. Wie allmächtig Ateukin inzwischen geworden ist, sehen wir in einer Szene, wo sein Diener Andrew beweisst, dass er mächtiger als ein königlicher Fourier ist.

Die Königin erfährt den Anschlag gegen ihr Leben, indem Bartram Slipper dazu anstiftet, aus Ateukins Taschen Papiere zu stehlen, an denen er ein persönliches Interesse hat, und darunter des Königs Vollmacht für den Mörder findet. Er übergibt das Schreiben der Königin, die schliesslich überredet wird, in Männerkleidern, nur von Nano begleitet, zu fliehen. Wir treffen sie dann in einer Scene auf ihrer Flucht, wo Nano die Königin zu trösten versucht. Sie werden indessen gleich darauf von dem Mörder Jaques (sic) eingeholt, der die Königin nach kurzem Kampfe verwundet und sie für tot liegen lässt. Ein schottischer Ritter, Sir Cuthbert Anderson, der sie nicht kennt, nimmt sie in sein Haus; seine Frau verliebt sich in den scheinbaren Jüngling. Am Hofe denkt man, dass Dorothea tot ist. Ateukin begibt sich daher zum Hause der Gräfin von Arran, um Ida abzuholen, die jetzt Königin werden soll, aber er findet sie an Lord Eustace verheiratet. Er sieht, dass er sein Spiel verloren hat, und beschliesst, sich vor dem Zorn des Königs zu verbergen.

Mittlerweile ist der englische König, dem Andrew die Ermordung seiner Tochter mitgeteilt hat, mit einem Heer herangerückt und hat Dunbar eingenommen. Jakob erfährt durch Andrew, dass Ida nicht seine Gemahlin werden kann, und dass Ateukin geflohen ist. Er bereut seine Tat tief und befiehlt, Andrew und Slipper ins Gefängnis zu werfen — letzterer wird indessen durch die Feen entführt — und Ateukin zu suchen.

Inzwischen hatte Dorothea sich ihren Wirten offenbart. Als daher die Schlacht zwischen den beiden Königen beginnen soll, wirft sich Anderson zwischen sie und enthüllt Dorothea, die ihn in Verkleidung begleitet hatte. Jakob versöhnt sich darauf mit seiner Gattin, seinem Schwiegervater und den Grossen seines Landes.

Entstehungszeit: Das einzige erhaltene Exemplar von J. IV. rührt von einer Ausgabe aus dem Jahre 1598 her, die vermutlich ein Abdruck einer gänzlich verlorenen Ausgabe von 1594 war. Henslowe erwähnt das Drama nicht.[1])

J. IV. ist als letztes der reiferen Werke, zu denen es bekanntlich gehört, anzusetzen, weil es, wie wir sehen werden, gegenüber den früheren Dramen ganz neue Bahnen einschlägt, die auf Änderungen im Geschmack des Publikums und Greenes zurückgehen, welche beide erst im Jahre 1590 eintreten.

Sehr beachtenswert ist endlich der Hinweis Fleays[2]), dass Greene das Motto unseres Dramas „Omne tulit punctum" von August 1589 — Oktober 1590 gebrauchte. Entscheidend ist freilich auch dies nicht, weil J. IV. posthum gedruckt wurde, das Motto also nicht unbedingt von Greene herzurühren braucht.

Immerhin wird man nicht fehlgehen, wenn man J. IV. in das Jahr 1590 setzt.

Quellen: Über die Quellen des Rahmens im allgemeinen ist bereits bei Al.[3]) gehandelt worden.

Die besondere Quelle des Rahmens in J. IV. ist nicht, wie man nach dem darin vorkommenden Oberon vermuten sollte, das von Lord Berners 1534 ins Englische übersetzte französische Volksbuch von Huon de Bordeaux, da sich ausser dem

1) Gayley, R. E. C., S. 415.
2) Fleay, *Chronicle* S. 265.
3) Vgl. S. 20.

Namen Oberon keine Übereinstimmung zwischen Drama und Volksbuch findet; wir werden sie vielmehr wohl in dem verlorenen Drama „King of Fairies" zu suchen haben.

In diesem kam nicht nur, wie aus dem Titel hervorgeht, ein Feenkönig vor, sondern, wie wir aus Nashs Vorrede zu Greenes Novelle *„Menaphon"*[1]) wissen, war er auch wie in unserem Drama von Antics begleitet. Besonders wichtig ist ferner, dass Greene das Drama gekannt hat, da, wie wir aus der schon in einem früheren Abschnitt[2]) erwähnten Stelle im *„Groatsworth of Wit"* wissen, der Schauspieler, der ihn zur dramatischen Produktion anregte, den *King of Fairies* und *Delphrigus* spielte.

Durch die Annahme, dass Greene sich in J. IV. z. T. an den *King of Fairies* angeschlossen hätte, liesse sich das auffallende *Enter Aster Oberon* in der ersten szenischen Bemerkung unseres Dramas so erklären, dass der Feenkönig in dem verlorenen Drama Aster hiess und Greene diesen Namen zunächst beibehielt, ihn dann aber in Oberon umänderte, weil er die Helden der Volksbücher liebte und ausserdem dadurch einen volltönenden Namen mehr in seinem Drama hatte. Durch seine oder des Druckers Flüchtigkeit wären dann beide Namen nebeneinander stehen geblieben.[3])

Beachtenswert ist endlich, dass die Worte *King of Fairies* in dem Untertitel unseres Dramas vorkommen. Es heisst dort nämlich *Entermixed with a pleasant Comedie presented by Oboram, King of Fayries,* wobei Oboram, wie wir sahen, eine nachträgliche Zutat Greenes sein dürfte.

Die Quelle des Rahmens in J. IV. war also wohl das verlorene Drama „King of Fairies". Dieses wäre dann auch ein Rahmenstück gewesen.

---

1) Nash sagt von *sundrie sweet Gentlemen I know* an der betreffenden Stelle (H.-L. Bd. VI S. 26) *they might have antickt it untill this time up and down the country with the King of Fairies, and dinde everie daie at the pease porredge ordinarie with Delphrigus.*

2) Vgl. S. 10.

3) Auch die Konfusion in der Szene zwischen Oberon und Bohan nach dem ersten Akt (vgl. Grosart, H.-L. Bd. XIII S. 235 Anm. 2) könnte durch engen Anschluss Greenes an das ihm vorliegende Exemplar des *King of Fairies* erklärt werden.

Die Hauptquelle des eigentlichen Dramas in J. IV. ist, wie P. A. Daniel gezeigt hat[1]), die erste Novelle der dritten Dekade von Cinthios „Hecatommithi".[2])

Eine englische Übersetzung dieser Novelle ist nicht bekannt; Greene kann sie auch auf seiner Kontinentreise oder durch Chapuis' französische Übersetzung der „Hecatommithi" (1584) kennen gelernt haben.

Wenn wir Novelle und Drama vergleichen, so ergibt sich, dass zunächst das ganze Gerippe der Handlung des Dramas aus der Novelle geschöpft ist. In beiden Dichtungen nämlich verliebt sich ein mit der Tochter eines anderen Königs vermählter König in ein keusches Edelfräulein und will seine Gattin darum beseitigen; diese wird verwundet und von einem Ritter gerettet; das Edelfräulein vermählt sich mit einem vornehmen jungen Manne; der König bereut und versöhnt sich schliesslich mit seiner Gattin und seinem zur Rache herbeigezogenen Schwiegervater. Ausserdem sind auch die Charaktere der Hauptpersonen bei Cinthio und bei Greene durchaus die gleichen.

Trotzdem finden sich im einzelnen nur wenige Übereinstimmungen zwischen Drama und Novelle. Der Italiener hatte nämlich nur die einzelnen Teile seiner Erzählung nebeneinander gestellt, um an jeden von ihnen moralische Betrachtungen zu knüpfen, der Engländer aber verband die Stoffteile, die er vorfand, zu einer wirklich einheitlichen Handlung, indem er alle jene Züge hinzufügte, welche uns die korrumpierten Verhältnisse am schottischen Hofe vor Augen führen und sich an die Namen Ateukin, Andrew und Slipper knüpfen, für die sich bei Cinthio entweder gar keine Entsprechung findet, oder wenn eine vorhanden ist, doch nur soweit es ihre Beziehung zur Königin betrifft. Alle diese Zutaten Greenes sollen satirisch wirken, wie aus dem Schluss des Rahmens hervorgeht, wo Bohan es Oberon gegenüber folgendermassen begründet, dass er das eigent-

1) „Athenaeum" 8. Okt. 1881.

2) Creizenach hat in der Anglia VIII 423 darauf hingewiesen, dass Cinthio selbst die Novelle zu einer Tragödie „Arrenopia" verwendet habe, die aber in keiner Weise für J. IV. vorbildlich gewesen sei.

liche Drama vor ihm aufführen lässt[1]): *Now king, if thou bee a King, I will shew thee whay I hate the world by demonstration. In the yeare 1520, was in Scotland, a king, overruled with parasites, misled by lust, and many circumstances, too long to trattle on now, much like our court of Scotland this day. That story have I set down: gang with me to the gallery, and Ile shew thee the same in Action, by guid fellowes of our countrymen: and then when thou seest that, iudge if any wise man would not leave the world if he could.*

Welches war nun die Quelle dieser satirenhaften Elemente (wie ich sie kurz nennen möchte)? Die Frage könnte müssig erscheinen, da die Satiren als eine Fortsetzung der Moralitäten, von denen sie sich nur durch Verschiebung des Interesses von moralischen zu sozialen und politischen Problemen unterscheiden, einen stark typischen Charakter tragen, sodass man schlechtweg die Gattung der Satiren als Quelle der betreffenden Elemente unseres Dramas bezeichnen könnte.

Trotzdem ist es bei Greenes Arbeitsweise als wahrscheinlicher zu bezeichnen, dass er ein bestimmtes Exemplar der Gattung als Vorlage benutzte, und hierauf deutet namentlich auch der Name Arius (V. 1113) für Jakob in der Szene zwischen Dorothea, den schottischen Grossen und Jakob, die keine Entsprechung bei Cinthio hat, also völlig auf die Quelle der satirenhaften Elemente zurückzuführen ist.

Wenn unsere Vermutung, dass der *King of Fairies* die Quelle des Rahmens war, richtig ist, so würde daraus ja schon folgen, dass wir eben in jenem Drama die unbekannte Quelle der satirenhaften Elemente zu sehen haben; denn das Brüderpaar Nano und Slipper ist doch untrennbar mit dem Rahmen wie mit dem eigentlichen Drama verbunden, und gerade auf die satirenhaften Elemente deutet auch, wie wir sahen, Bohans Schlussrede im Rahmen.

Durch die Annahme, dass der *King of Fairies,* der nach dem *Groatsworth of Wit* schon vorhanden war, als Greene seine Laufbahn als Dramatiker begann, die Quelle des Rahmens und der satirenhaften Elemente war, würde sich auch der Widerspruch

1) H.-L. Bd. XIII S. 211.

zwischen der hierin liegenden Polemik gegen Schottland und der an mehreren Stellen der aus Cinthio geschöpften Haupthandlung ausgesprochenen Forderung eines englisch-schottischen Bündnisses[1]) erklären. Das erstere passt für die Zeit, als der junge König Jakob IV. sich von Günstlingen leiten liess, das letztere für das Entstehungsjahr unseres Dramas, als England einen Angriff der katholischen Mächte von Schottland aus fürchten musste.

Ich gehe nun dazu über, das Drama in die aus Cinthios Novelle, der unbekannten Nebenquelle der satirenhaften Elemente und anderen Quellen stammenden Elemente zu zerlegen. Ich gehe dabei von Cinthios Novelle aus, die die Hauptquelle ist, da die aus anderen Quellen stammenden Züge dem durch sie gebotenen Rahmen der Fabel angepasst wurden. Ich werde mich dabei an die einzelnen Charaktere halten, muss aber zunächst wieder die bekannten äusserlichen Änderungen Greenes erwähnen.

Greene hat nämlich eine geographische Verschiebung Cinthio gegenüber vorgenommen und zugleich Namen und Stand der Personen vielfach geändert. König Jakob IV. von Schottland ist hervorgegangen aus einem König Astatio von Irland; sein Schwiegervater, der König von England, aus einem König von Schottland; Königin Dorothea aus der Königin Arrenopia; die Gräfin von Arran aus der Herrscherin der Insel Man; Lord Eustace aus einem vornehmen jungen Manne dieser Insel; Sir Cuthbert Anderson und Lady Anderson aus einem irischen Ritter und seiner Gattin.

Der Grund, warum Greene die geographische Verschiebung vornahm, war offenbar der, dass die Darstellung eines Krieges zwischen England und Schottland und seiner Beilegung in jenen kritischen Jahren nach der Zerstörung der Armada ein weit stärkeres Echo in den Seelen der Zuschauer erwecken musste, als die eines Zwistes zwischen dem schottischen und einem imaginären irischen Hofe. Ausserdem waren in der Quelle der satirenhaften Elemente offenbar schottische Verhältnisse dargestellt.

Von den Gestalten der Novelle haben durch Greenes Zutaten aus der Nebenquelle am meisten die in jener nur flüchtig skizzierten Nebenpersonen gewonnen. Ganz neu hinzugekommen ist

1) V. 220/21, 2578/79, 2657 ff.

Ateukin;

denn alles, was er im Drama tut, ist in der Novelle, wenn es dort überhaupt vorkommt, selbständige Handlung des Königs.

Ateukin sollte im Drama ursprünglich Gnato heissen. So wird er nämlich nach V. 1080 und 1280 und in den szenischen Bemerkungen V. 1161, 1373 und 2163 genannt, und ausserdem verlangt das Metrum an allen Stellen vor V. 430, wo Ateukin steht, nämlich V. 383, 390, 393 und 399, ein zweisilbiges Wort, sodass auch hier ursprünglich Gnato gestanden haben muss.

Ateukins Urbild ist also der Gnatho in Terenzs Lustspiel 'Eunuchus'. Obwohl der gelehrte Greene Terenz gekannt hat, ist kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Ateukin und jenem lateinischen Gnatho anzunehmen. Vielmehr war in der mittelalterlichen Drammatik der Typus des Parasiten, der seinen Herrn lenkt, ausgebildet worden, indem man den Vice der heimischen Moralitäten nach dem Muster jenes Gnatho-Typus umgestaltete.[1])

Offenbar hat Greene einen solchen Gnato in der Quelle der satirenhaften Elemente vorgefunden und ziemlich unverändert übernommen.

Ateukin ist wohl der interessanteste Charakter des ganzen Dramas. Von ihm geht alles Schlechte am schottischen Hofe aus, aber das von ihm geschaffene Milieu bewirkt auch seinen Untergang, indem er durch den Verrat seiner beiden Diener Andrew und Slipper zugrunde geht. So wird mit ihm auch das System gerichtet, dessen Hauptvertreter er ist. Die Welt, die Andrew V. 1730ff. folgendermassen schildert: '*Oh what a trim world is this! My maister lives by cousoning, I by flattering him: Slipper, my fellow, by stealing, and I by lying.*' bricht, eben schliesslich doch zusammen.

Auch auf die aus Cinthio geschöpften Figuren, mit denen er in Berührung kommt, hat Ateukin belebend gewirkt, wie bei denselben im einzelnen gezeigt werden wird.

Ateukins Diener

Andrew

hat in der Novelle ebenfalls keine Vorstufe. Als sein Ausgangspunkt ist die von Seneca herrührende Sitte, den Hauptpersonen

1) Vgl. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England. S. CXV.

Diener als Vertraute beizugeben, anzusehen. Sein Tun ist ein etwas clownsmässiges Abbild von dem seines Herrn. Er ist also wohl wie dieser ziemlich unverändert aus der Nebenquelle übernommen.

Seine einzige Handlung von Bedeutung ist, dass er dem englischen Könige die Ermordung seiner Tochter mitteilt, während der schottische König bei Cinthio dies durch eigene Nachforschungen erfährt. Über die dramatische Bedeutung dieses Verrates ist bereits gesprochen worden.[1])

Der von Ateukin gedungene Mörder

Jaques

ist ein grosssprecherischer Franzose. Er wird als Ausländer dadurch gekennzeichnet, dass er das Englische nur gebrochen spricht. Bei Cinthio wird der Mordversuch von einem Hauptmann gemacht, dem der König selbst den Befehl dazu erteilt. Es ist dies eine von unserm Jaques völlig verschiedene Figur, und letzterer wird wohl auch aus der Nebenquelle stammen.

Ateukins zweiter Diener,

Slipper,

hat bei Cinthio eine Vorstufe in einem spielenden Kinde, das ein mit dem Mordplan zusammenhängendes Schreiben des Königs zufällig findet und der Königin überbringt. Dem entspricht in J. IV., dass Slipper dadurch, dass er Ateukin Papiere stiehlt, zufällig den Mordbefehl des Königs in die Hände seiner Gattin gelangen lässt. Die Wichtigkeit dieser Änderung, die aus einem unbewussten Diener des Zufalls einen bewusst handelnden Diener Ateukins machte, ist bereits besprochen.[2]) Das eben Genannte ist Slippers einzige Handlung von Bedeutung; im übrigen ist er der Clown des Dramas.

Obwohl wir also eigentlich garnicht nach einer besonderen Quelle für ihn zu suchen brauchten, können wir doch sagen, dass er als Schützling Oberons und Bruder Nanos wohl aus derselben Nebenquelle wie diese stammen wird.

Nano

entspricht in der Novelle der Page der Königin, eine ganz-

1) Vgl. S. 71.
2) Vgl. S. 71.

farblose Figur, der von seiner Herrin zu allerlei Dienstleistungen benutzt wird, ohne dass sein Charakter dabei irgendwie deutlich wird.

Im Drama ist es hingegen Nano, der die Königin lenkt. Er tut dies mit den ihm von Oberon verliehenen Gaben eines lichten Elfen, der Klugheit und Treue.

Seine Quelle hat Nano offenbar in der des Rahmens, die, wie wir sahen, mit der der satirenhaften Elemente identisch sein dürfte, also in der unbekannten Nebenquelle, die wahrscheinlich der *King of Fairies* war.

Nano ist aber nicht nur ein guter Diener seiner Herrin, er ist ihr auch in Liebe ergeben. Dies zeigt sich ausser in V. 1111, wo er auf einige unfreundliche Worte Dorotheas erwidert *Altho you charme my speech, charme not my love,* besonders in der 4. Szene des 4. Aktes, wo Nano auf der Flucht Dorotheas Mut aufrecht zu erhalten sucht. Hier steht die Charakteristik Nanos, wie der Hinweis auf Damon und Phyllis (V. 1873/4) deutlich zeigt, unter dem Einfluss der Schäferdichtung.

Von den Frauen des Dramas entspricht

Dorothea

fast völlig ihrem Vorbild Arrenopia bei Cinthio. Beide sind durch unerschütterliche Liebe zu ihrem Gemahl ausgezeichnet, doch ist Dorothea etwas natürlicher als Cinthios Königin, indem sie nicht wie diese völlig in moralischen Betrachtungen aufgeht. Namentlich ist dies der Fall in der aus der Quelle der satirenhaften Elemente geschöpften Szene mit den schottischen Grossen, wo sie die Untreue Jakobs mit seiner Jugend entschuldigt und durch politische Gründe auf die Grossen einzuwirken sucht.

Eine besondere Besprechung erfordert die Änderung ihres Namens. Da sie nicht wie ihr Vorbild bei Cinthio Arrenopia und nicht wie die historische Gemahlin von Jakob IV. Margarete heisst, sondern den Namen Dorothea führt, der nach Greenes „autobiographischen" Novellen auch der seiner Gattin war, so haben besonders Brown, Storojenko und Grosart die Anschauung vertreten, dass er in der unschuldig verfolgten Königin ein Bild seiner Gattin gezeichnet habe.

Die genannten Gelehrten und mit ihnen viele andere wollen auch sonst häufig in seinen Frauengestalten und deren Schicksal

einen Einfluss seines Verhältnisses zu seiner Gattin erblicken, und diese soll das Vorbild für sein Frauenideal geliefert haben.

Nun ist aber sein Frauenideal, wie schon Woodberry[1]) richtig bemerkt, im wesentlichen das konventionelle der italienischen Renaissance. In unserm Falle jedenfalls stammt Dorotheas Charakter und Tun völlig aus den Quellen, d. h. im wesentlichen aus einer italienischen Renaissancenovelle. Nur im Namen darf man eine Erinnerung an seine Frau erblicken, falls diese — wirklich Dorothea hiess.[2])

Auch

Ida und ihre Mutter

entsprechen im allgemeinen vollständig ihren Vorbildern bei Cinthio und gewinnen wie Dorothea nur dort etwas, wo sie mit den aus der Nebenquelle geschöpften Elementen in Berührung kommen, indem sie z. B. nicht nur wie bei Cinthio den plumpen Werbungen des Königs, sondern dem schlauen Ateukin widerstehen, und indem die Mutter ihre Tochter nicht erst aus Vorsicht verheiratet, nachdem der König bereits zwei Versuche, sie zu gewinnen, gemacht hat, sondern Lord Eustace selbst um ihre Hand wirbt zwischen der ersten Werbung durch den König selbst und der durch Ateukin.

Idas Verse V. 270—279 stammen nach Gayley[3]) aus Peeles *„Hunting of Cupid"*.

Der Charakter und die Reden von

Lord Eustace,

dem der „vornehme junge Mann der Insel" bei Cinthio entspricht, sind wohl wesentlich freie Schöpfung Greenes nach den Erfordernissen der Szenen, in denen er vorkommt.

---

1) Gayley, R. E. C., S. 390.

2) Die im wesentlichen nach seinen „autobiographischen" Novellen aufgestellten Biographien Greenes haben kaum mehr Wert als die Shakespeares nach seinen Sonetten. Greene hat ja wohl manche persönlichen Erlebnisse, z. B. von seinen Reisen, seiner Schriftstellerlaufbahn, seinen Erfahrungen mit der Londoner Halbwelt, für seine Dichtungen verwendet, aber man wird seine sämtlichen Werke erst nach Untersuchung ihrer Quellen hinsichtlich der Einzelheiten sowohl wie der Gesamtauffassung für seine Biographie verwenden dürfen.

3) R. E. C., S. 415.

König Jakob von Schottland führt im Titel unseres Dramas den Zusatz *„slaine at Flodden"*. Diese Hinzufügung geschah wohl in Hinblick auf die bekannte Ballade von der Schlacht bei Flodden, um dem Drama ein stärker historisches Aussehen zu geben.

Der Charakter unseres Königs entspricht vollkommen der Schilderung, die im Anfang der Cinthioschen Novelle von dem des Königs Astatio von Irland gegeben wird. Wie dieser ist Jakob „wankelmütig und mehr geneigt, seine Gelüste zu befriedigen, als die Tugend und Vernunft zur Führerin zu nehmen".

Die Änderungen in den Handlungen des Königs, die zum grössten Teil auf die Einfügung der satirenhaften Elemente zurückzuführen sind, sind vom Standpunkt der dramatischen Technik aus im allgemeinen sehr geschickt.

Die Handlung beginnt in der Novelle wie im Drama mit der Vermählung des Königs von Schottland[1]) mit Dorothea, aber schon das Entstehen der Liebe zu Ida wird anders dargestellt.

Bei Cinthio wird der König nach einer mehrjährigen glücklichen Ehe auf einer Reise zu seinem Schwiegervater auf die Insel Mona verschlagen und sieht dort Ida; bei Greene dagegen entbrennt der König bereits während der Trauung in der Kirche in Liebe zu Ida (V. 229 f.). Ferner kommt es in J. IV. sofort zu einer Unterhaltung des Königs mit Ida, und dabei lehnt sie seine Anträge ab; bei Cinthio hingegen wird der König durch die Mutter abgewiesen.

Sehr fein ist sodann von Greene das Entstehen des Mordplanes dargestellt. In der Novelle fasst der König sofort, nachdem er eingesehen hat, dass er Ida nur als Gattin besitzen kann, den Mordplan, der von dem Hauptmann ausgeführt werden soll, aber durch das spielende Kind vereitelt wird. Im Drama hingegen wird Ateukin bereits zum Vertrauten des Königs, ehe dieser sich vor die Wahl gestellt sieht, entweder auf Idas Liebe zu verzichten oder seine Gattin zu beseitigen, und Ateukin ist es, der bereits nach dem Misslingen von des Königs erster Werbung die Möglichkeit einer Ermordung der Königin andeutet.

---

1) Die Personen sind, wenn von beiden Dichtungen zugleich die Rede ist, mit den Namen bezeichnet, die sie bei Greene führen.

Bei Cinthio macht der König dann, ohne dass vorher von der Ermordung die Rede gewesen wäre, den zweiten Versuch, Ida zu gewinnen, indem er ihre Ehre der Mutter mit Geld abkaufen will, und beschliesst dann die Ermordung seiner Gattin; bei Greene hingegen ist es meisterhaft dargestellt, wie Ateukin nach dem Misslingen der von ihm ausgeführten zweiten Werbung zuerst andeutet, dass es doch noch ein Mittel — allerdings ein grausames — gebe, um des Königs Wunsch zu befriedigen, wie er dann vorgibt, dass Ida sich vor Dorotheas Macht fürchte, wie er schliesslich nach heuchlerischen Umschweifen den Tod der Königin empfiehlt und so die Einwilligung des Königs gewinnt.

Die Reue des Königs kommt in der Novelle ebenso unvermittelt wie vorher der Mordgedanke. In J. IV. tritt sie zwar an derselben Stelle wie bei Cinthio endgültig ein und wird auch ähnlich geschildert, ist aber schon in der ersten Unterredung des Königs mit Ateukin (V. 409) vorbereitet..

Ohne Zweifel ist Greenes Darstellung vorzuziehen. Sie macht uns den Charakter des Königs sympathischer und vor allem psychologisch wahrscheinlicher, indem er hier in den Bann Ateukins gerät und sich nur allmählich von ihm frei macht. Ausserdem betont Greene im Unterschied zu Cinthio ausdrücklich die Jugend des Königs.

Die Rolle von

Sir Cuthbert Anderson

ist genau die gleiche wie die des irischen Ritters bei Cinthio. Der Charakter ist in beiden Dichtungen nicht entwickelt.

Der Charakter von

Lady Anderson

ist im Drama in das gerade Gegenteil seiner novellistischen Vorstufe verwandelt. Während bei Cinthio die Frau des Ritters ihren Gast nur platonisch liebt und der Ritter daher mit seiner unberechtigten Eifersucht beschämt wird, liebt in J. IV. die Frau wirklich die verkappte Königin und wird nun ihrerseits beschämt.

Diese Änderung ist in dem verschiedenen Zweck begründet, den die Dichter in den Szenen mit Lady Anderson verfolgten: Cinthio will ein Exempel gegen unberechtigte Eifersucht der

Männer statuieren, Greene hingegen ein Gegenstück zu den ganz edlen Frauen Dorothea und Ida zeichnen.

Bei dem

König von England,

der aus dem schottischen König der Novelle hervorgegangen ist, muss zunächst erwähnt werden, dass sein erstes Auftreten mit den Versen 2211 ff.

„Thus farre, ye English Peeres, have we displayde
Our wawing Ensignes with a happy warre",

deutlich an das erste Auftreten von Belinus in Al. erinnert, wo dieser sagt (V. 288):

„Thus farre my Lords, we trained have our Campe".

Eine derartige Einleitung der Kampfszenen, die wir z. B. auch in Shakespeares „Richard III." Akt 5 Sz. 2 finden, war in Historien allgemein beliebt, wie überhaupt die Darstellung der Vorbereitungen zur Schlacht in J. IV. völlig typisch für Historien ist, indem sie sich in die Ansprache des einen Heerführers, den Wortstreit der beiden Parteien und die Herausforderung zu Einzelkämpfen gliedert.[1])

Im übrigen ist dem bei Cinthio gar nicht näher charakterisierten und kaum hervortretenden Könige Leben eingeflösst durch die Nachahmung von Tamerlan. Wie dieser verachtet er *„eaglelike"* (V. 2254) kleine Gegner und kümmert sich nur um solche, die zu widerstehen wagen. Von der Einnahme Dunbars oder irgend einer anderen Stadt findet sich bei Cinthio nichts.

Eine Probe für den Tamerlanschen Stil, in dem er sich bewegt, seien folgende Verse, die die Fortsetzung der oben zitierten bilden:

Thus neerely hath our furious rage revengde
My daughters death upon the traiterous Scot.
And now before Dambar our campe is pitcht;
Which, if it yeeld not to our compromise,
The plough shall furrow where the pallace stood,
And furie shall enioy so high a power
That mercie shall bee banisht from our swords.

---

1) Das Schema der Kampfszenen siehe bei R. Fischer, Zur Kunstentwicklung der engl. Tragödie" S. 107.

Die schottischen Grossen
Lord Douglas, Lord Morton und der Bischof von St. Andrews
haben keine Vorstufe bei Cinthio und stammen offenbar aus der Nebenquelle.

Die Szene zwischen dem Geistlichen, dem Rechtsgelehrten und dem Kaufmann ist eine „Satire gegen alle Stände", wie es in der damaligen Zeit grosser sozialer Umwälzungen infolge der Entwicklung Englands zur ersten See- und Handelsmacht der Welt viele in der englischen Literatur gab. Dass sie auch aus der Nebenquelle übernommen ist, ist nicht unwahrscheinlich.

Wir haben nun die Quellen von J. IV. kennen gelernt, aber die Untersuchung würde unvollständig sein, wenn nicht auch angegeben würde, warum Greene seinen Stoff jetzt ganz anderen Gebieten entnahm als für die früheren Dramen und insbesondere das letztvorhergegangene.

Der Grund liegt in zwei wichtigen Änderungen, die im Jahre 1590 im Geschmack des Publikums und Greenes eintraten.

In diesem Jahre erschienen die ersten Teile von Spensers „Fairy Queen" und Sidneys „Arcadia", und damit trat die Lyrik so in den Vordergrund des literarischen Interesses, dass sie auch in das Drama eindrang.[1]) Dies war der Grund, dass Greene jetzt eine Novelle als Hauptquelle benutzte, die ihm, dessen Begabung ja vorwiegend lyrischer Natur war, eine starke Betonung dieses Elements gestattete. Infolge dieser mehr selbständigen Arbeit Greenes in lyrischem Geiste treten auch die mythologischen Anspielungen und der Reim wieder etwas stärker hervor als in den übrigen Dramen der reiferen Zeit, ohne indessen so störend zu wirken wie in den ersten Dramen.

Die Einführung der satirenhaften Elemente hat ihren Grund in einer 1590 sich vollziehenden Wendung Greenes zu persönlicher, sozialer und politischer Satire, für die wir keinen Grund angeben können, die sich aber auch in seinen Prosaschriften findet. Von den Liebesnovellen nämlich wendet er sich zu „Morning Garment" (ins Buchhändlerregister eingetragen

1) Diesen Gedanken hat, glaube ich, Sarrazin zuerst ausgesprochen.

2. Nov. 1590), „Never to Late" (1590), „Farewell to Follie" (1591), „Groatsworth of Wit" (1592) und den Coosnage-Schriften (1591 bis 1592), die sämtlich in dem erwähnten Geist gehalten sind.

In den Bahnen seiner früheren Dramatik bleibt Greene insofern, als er in J. IV. mehrere Quellen verbindet und das Drama zu einer Historie macht. J. IV. war durch seine Herkunft aus einer Novelle eigentlich zu einer Komödie prädestiniert, Greene aber hat den historienhaften Charakter hervorgebracht, indem er die geographische Verschiebung vornahm; indem er den in der Novelle nur angedeuteten Zug des Schwiegervaters des Helden breiter ausgestaltete — bezeichnenderweise mit Marloweschen Kunstmitteln —, so dass der Streit zweier Länder, der bei Cinthio nur Folie war, nun einen wichtigen Bestandteil der Handlung bildet; und indem er endlich durch die Einführung der schottischen Grossen und der übrigen satirenhaften Elemente dem ausserpolitischen Streit einen innerpolitischen an die Seite stellte.

Bedeutung des Dramas. J. IV. bezeichnet eine neue Wendung in dem wandlungsreichen Stil der Greeneschen Dramatik: Lylys und Marlowes Einfluss sind wieder lebendig geworden, der der volkstümlichen Dichtung, insbesondere der Volksbücher, ist stark zurückgegangen, und neue lyrische und satirische Kräfte werden wirksam.

Nur die Technik der Verschmelzung verschiedener Quellen zu einer „Historie" ist dieselbe geblieben, ja in J. IV. ist sie zur höchsten Vollkommenheit gebracht, indem sich nicht nur keine Widersprüche finden, sondern die beiden Quellen wirklich zu einer höheren Einheit verbunden sind. Die geschlossene Novellenform der einen Quelle hat zu diesem günstigen Resultat sicherlich beigetragen, aber das Streben zur Einheit war immer in Greenes Dramen vorhanden, sodass wir die gelungene Einfügung der satirenhaften Elemente in die Hauptquelle als einen grossen Fortschritt Greenes ansehen dürfen.

Rein künstlerisch betrachtet ist J. IV., das letzte der erhaltenen und wahrscheinlich überhaupt das letzte Drama Greenes, ein Stück, das, abgesehen von der Kraft der Sprache, sehr wohl neben die Historien Shakespeares gestellt werden darf.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Schluss.

Wenn wir noch einmal auf das Resultat unserer Untersuchungen zurückblicken, so sehen wir, dass Greenes Dramen in vier Gruppen zerfallen, die man auf den ersten Blick wohl kaum für Werke desselben Dichters halten würde. Die erste Gruppe sind völlig unter Lylys Einfluss stehende und in gereimten Versen geschriebene Dramen, die verloren sind; die zweite wird gebildet von Sel. (2. Hälfte 1587), Al. (Frühjahr 1588) und O. F. (Jahreswende 1588/89), wo in den echt historienhaften, aus der Fremde hergeholten Stoffen und dem bombastischen Stil der Einfluss Marlowes vorherrscht, zugleich aber die Volksbücher eine wachsende Bedeutung gewinnen; die dritte Gruppe, F. B. (Mitte 1589) und G. (Anfang 1590) wird von den englischen Volksbüchern beherrscht, deren Namen die Dramen tragen, wenn auch in F. B. die eigentliche Hauptquelle noch ins Ausland weist; die vierte besteht nur aus J. IV. (1590) und bezeichnet eine Wendung einerseits zu lyrischen, andrerseits zu sozialen und politischen Problemen.

Auf dramatischem Gebiet war Greene, der hochbedeutende Prosaiker und Lyriker, also kein Führer. Er folgte den wechselnden Moden der Bühne, bis er verstummte, gerade als derjenige auftrat, an dessen Kraft und Genialität sein Nachahmungstalent nicht herangereicht haben würde, aber auch Shakespeare wäre nicht zu seiner überragenden Höhe gelangt, hätte er nicht so reiches Material an Stoffen und Formen vorgefunden. Hier hat Greene nicht wenig dazu beigetragen, den bedeutenden Teil desselben, der aus der romanischen Renaissance-Literatur stammt, in das englische Drama einzuführen. Ausserdem hat er sich durch die Verwendung der Volksdichtung für seine Dramen ein eigenartiges und bedeutendes Verdienst erworben.

So darf man sagen, dass Greene einen dauernden, wenn auch bescheidenen, Platz in der Geschichte des englischen Dramas verdient.

Lebenslauf.

Am 1. Oktober 1882 wurde ich, Karl Ehrke, Sohn des Königlichen Buchhalters Hermann Ehrke, in Spandau geboren. Nach Absolvierung des Leibniz-Gymnasiums zu Berlin studierte ich die neueren Sprachen in Berlin und Greifswald. Am 1. November 1904 bestand ich das Examen rigorosum.

Meine akademischen Lehrer waren:

in Berlin:

Brandl, Delmer, Dibelius, Geiger, Haguenin, Harnack, Harsley, Heinze, Heusler, Hintze, Jastrow, Lasson, R. Lehmann, Münch, Pariselle, Paulsen, Pfleiderer, Reinhold, Roethe, E. Schmidt, Schultz-Gora, Strack, Stumpf, Tobler, v. Wilamowitz-Möllendorf;

in Greifswald:

Campbell, Gercke, Heuckenkamp., Konrath, Pitrou, Rehmke, Reifferscheid, Schuppe, Stengel, Stosch.

Allen meinen verehrten Lehrern danke ich für die Förderung meiner Studien. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Herrn Prof. Dr. Brandl, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab, und Herrn Prof. Dr. Konrath, der mich bei der Ausführung jederzeit aufs bereitwilligste unterstützte.

Thesen.

I.

Shakespeare ist nicht als der Verfasser von „King Edward III." oder auch nur der Countess-Episode in diesem Drama anzusehen.

II.

Die Ähnlichkeiten zwischen „Titus Andronicus" und Werken Greenes, die Grosart in den „Englischen Studien" Bd. XXII S. 389 ff. aufzählt, sind kein Beweis für seine Ansicht, dass „Titus Andronicus" im wesentlichen ein Werk Greenes sei.

III.

Der bekannte Angriff Greenes auf Shakespeare im „Groatsworth of Wit" ist so aufzufassen, dass Greene zwar den Schauspieler angreift, zugleich aber doch auch den Dramatiker treffen will.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.

AUG 10 1937

LD 21–5m-6,'37

YC 14115